

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
**FILOSOFICKÁ FAKULTA**  
**ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ**  
**DĚJINY UMĚNÍ**

**Bakalářská práce**

**Julie Lišková**

**Rembrandt Harmenszoon van Rijn v českých a moravských  
státních sbírkách**

**Rembrandt Harmenszoon van Rijn in bohemian and moravian  
state collections**

**Praha 2010**

**vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, PhD.**

## **Poděkování:**

Za pomoc, podporu a rady při zpracování práce děkuji zejména vedoucímu práce panu Doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, PhD., kurátorce holandských a německých sbírek Národní galerie v Praze paní PhDr. Haně Seifertové, panu prof. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc.

*Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.*

V Praze dne 20. 7. 2010

Podpis

## Anotace

Práce se zabývá několika obrazy z pražské Národní galerie spjatými s Rembrandtem Harmenszem van Rijn. Jedná se konkrétně především o tři malby, z nichž jedna je dodnes považována za autorskou práci Rembrandtovu, zbylé dvě již připsány jeho žákům, ovšem v minulosti byli po jistou dobu Rembrandtovi připisovány, což je moment velmi důležitý a rozhodující pro jejich výběr. Obecnějším kontextem práce je také problematika Rembrandtova autorství, což s ní velice úzce souvisí. Jedná se ale pouze o širší nastínění v souvislosti zmíněných obrazů. Rozsáhlý prostor je věnován především uměleckohistorickým názorům, jejich reprodukování a snaze o vytyčení sporných bodů. Závěrem práce je tedy spíše reprodukování a shromáždění dostupných informací, neboť zodpovědně odpovědět a rozuzlit otázky autorství, je práce na mnoho a mnoho let s nejistým výsledkem.

**Klíčová slova:** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Willem Drost, Arent de Gelder, Sbírka Národní galerie Praha, problematika autorství

## Summary

The work deal with several paintings from National gallery in Prague adherent to Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Concretely Is spoken especially about three painting, one of which is still consider to be the autor's work by Rembrandt. The other two works have already been dedicated to his pupils. But they had been ascribed to Rembrandt in the past. Therefore these paintings were included in this work. Simultaneusly is solved the problem of the Rembrandts authorship determining and doubtful authorships in general. The best part of the work is devoted to the art historical opinions, their reproducing and the endeavour of layout contraversial points. Conclusion of the work is foremost the reproducing and gathering of available informations, because answer and solve questions of the authorship is the work for many years.

**Keywords:** Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Willem Drost, Arent de Gelder, National gallery Prague, The problems of the autorship

# Obsah

<b>1. Úvod</b>	<b>7</b>
<b>1. 1 Historie sbírek holandské malby na našem území</b>	<b>11</b>
<b>2. Malby s dosud nejasným autorstvím</b>	<b>14</b>
<b>2. 1 Willem Drost (okruh): <i>Fragment zvěstování PM</i>, (před 1660)</b>	<b>14</b>
<b>2. 1. 1 Willem Drost</b>	<b>15</b>
<b>2. 1. 2 Téma obrazu</b>	<b>17</b>
<b>2. 1. 3 Původní podoba</b>	<b>19</b>
<b>2. 1. 4 Popis</b>	<b>20</b>
<b>2. 1. 5 Restaurátorský průzkum</b>	<b>21</b>
<b>2. 1. 6 Historie atribuce</b>	<b>22</b>
<b>2. 1. 7 Uměleckohistorické názory</b>	<b>22</b>
<b>2. 1. 8 Závěr</b>	<b>29</b>
<b>2. 2 Arent de Gelder: <i>Vertumnus a Pomona</i>, po roce 1685</b>	<b>32</b>
<b>2. 2. 1 Popis</b>	<b>33</b>
<b>2. 2. 2 Arent de Gelder</b>	<b>34</b>
<b>2. 2. 3 Téma obrazu</b>	<b>34</b>
<b>2. 2. 4 Uměleckohistorické názory</b>	<b>35</b>
<b>3. Autorská práce</b>	<b>36</b>
<b>3. 1 Rembrandt Harmenszoon van Rijn: <i>Učenec v pracovně</i>, 1634</b>	<b>36</b>
<b>3. 1. 1 Popis</b>	<b>36</b>
<b>3. 1. 2 Dochovaný stav a restaurování</b>	<b>37</b>
<b>3. 1. 3 Slohové zařazení a uměleckohistorické názory</b>	<b>38</b>
<b>4. Závěr</b>	<b>41</b>
<b>Seznam použité literatury</b>	<b>44</b>
<b>Příloha č. 1</b>	<b>46</b>
<b>Příloha č. 2</b>	<b>50</b>
<b>Seznam vyobrazení</b>	<b>51</b>

# 1. Úvod

Rembrandt je jako téma nesmírně obsáhlé, neboť patří k jednomu z nejproslavenějších malířů a tak není mým cílem představit ho v celé šíři. Tématicky se jeho práce dotkly mnoha odvětví a zanechal po sobě velké množství prací čítající nejen malby, ale i rozsáhlý soubor grafiky a kreseb. Typický je pro něj zvláštní šerosvit, často způsobený neidentifikovatelným zdrojem světla, kterým odkrývá či naopak ukrývá některé části obrazu. Skrz celý život dokumentoval sám sebe v mnoha a mnoha autoportrétech, kde nám nechává nahlédnout do své osobnosti, neboť nemůžeme říci, že by se na nějakém z nich přikrášloval. Také, jak již je v Holandsku této doby typické, nemalou část svého díla věnoval portrétnímu umění, ať už samostatným či velmi oblíbeným skupinovým portrétům. Díky jeho zálibě v orientálních látkách a doplňcích, jichž vlastnil velké množství, spatřujeme mnoho osob z jeho prací oděných v orientální šat. Jako své modely rád vyhledával židy a není problémem je rozpoznat na nesčetných obrazech. Množství námětů jeho tvorby je tedy velmi bohaté, nevyjímaje biblické či mytologické výjevy, ale všechny je možné spojit jeho osobitým přístupem, za který je dnes velmi ceněn a stále obdivován.

Nechci se zde příliš zabývat Rembrandtovým životem, ale přeci jen bych ráda uvedla některé informace, které jsou pro celkové chápání jeho díla, především v kontextu určování autorství, jistě nezbytné. Vyhnu se tedy výčtu dat a širokých souvislostí jeho života, neboť by pak již nezbylo místo na obrazy, kterým bych se chtěla věnovat především. Ovšem protože jsem si vytkla za cíl zabývat se současně i problematikou autorství, jeví se mi uvedení některých obecnějších souvislostí v tomto smyslu velmi užitečné.

Jeho tvorbu můžeme pomyslně rozdělit na dvě hlavní období, která se samozřejmě dají dělit ještě dále. Počátky jeho tvorby spadají do Leidenu, což pojíme s jeho spoluprací s kolegou a přítelem Janem Lievensem. Ovšem začátkem třicátých let Rembrandt odchází do Amsterdamu, kde zůstane až do konce života.

Pod tíhou dnešního intenzivního bádání pomalu objevujeme, že v minulosti bylo mnoho informací o Rembrandtovi chápáno mylně. Nejednalo se o osamocenou osobu, jak bylo dříve myšleno. Jsou nám známy záznamy, které přímo naznačují množství jeho žáků, stejně tak již v době jeho života se vědělo, že své žáky vede k malbě dokonale v jeho stylu a některé práce poté podepisuje.

Již v počátcích u Jana Lievense se nám otvírají otázky autorství. Je faktem, že je ještě stále velkým problémem dokonce i rozlišování prací Lievense a Rembrandta.

V roce 1632 se v inventáři maleb holandského místodržitele Frederika Hendrika nalézaly dvě malby pocházející z roku 1631 uvedené jako práce Lievensovy, které jsou dnes považovány za práce Rembrandtovy. Na druhé straně jsou dvě malby v kolekci Charlese I popsány v inventáři roku 1639 jako díla Rembrandtova a dnes jsou nesprávně připisované Lievensovi.<sup>1</sup> Do těchto sporů trvajících do dnešních dnů, neboť je samozřejmě nesmírně těžké určení přesného autorství, přinesla alespoň trochu nového světla Lievensova výstava pořádaná r. 1979 v Braunschweig, díky které se mnohé vyjasnilo.<sup>2</sup>

Obdobné situace vznikly i v souvislosti s jeho žáky. I zde nacházíme podobné problémy, ještě ztížené, neboť od sedmnáctého století neměli žáci povoleno signovat práce svými jmény v době pobytu v Mistrově ateliéru, a tak je téměř nemožné srovnání.<sup>3</sup> Například u Gerrita Dou nalézáme první, nám známe signované dílo až v roce 1636, tudíž celých pět let po odchodu z Rembrandtovy dílny. A tak je pro nás téměř nemožné rekonstruovat chronologii jemu připisovaných děl do roku 1636.<sup>4</sup>

Rembrandtova díla jsou nyní rozeseta po světových galeriích, muzeích a soukromých sbírkách. My máme to štěstí pyšnit se alespoň jednou autorskou prací, která dosud unesla veškeré bádání a je stále považována za dílo Rembrandtovo. Ovšem minulost našich sbírek je bohatá, tudíž nemohu opomenout několik dalších děl, které bohužel pod tíhou podrobného zkoumání dnes již považujeme za díla žáků. Ráda bych tedy rozebrala několik maleb z českých státních sbírek, především té pražské, které jsou úzce spjatý s tímto holandským umělcem.

Z dnes dostupných informací, jak jsem se pokusila alespoň částečně poodkrýt, víme, že problematika autorství je u Rembrandta opravdu komplikovaná. Je nám známo, že již v Leidenském období, jako ještě velmi mladý, nechával své žáky malovat obrazy, které pak, pokud dosáhly určité kvality, sám podepisoval. Malovali dle jeho předloh a snažili se o co nejlepší napodobení mistrova stylu, a když usoudil, že jsou již v tomto umění velice úspěšní, mnohdy to bylo velice záhy po nastoupení k němu do učení, podepsal jejich práce a prodal je za své. Muselo to být v jeho době známo, neboť toto zmiňují i dobové záznamy, jako

---

<sup>1</sup> Ernst van WETERING: Delimiting Rembrandt's Autographs OEuvre – an Insoluble Problem?, in: The mystery of the young Rembrandt, Mnichov 2001, 61.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem 62.

<sup>4</sup> Ibidem 62-63.



například Arnold Houbraken (1660-1719), první Rembrandtův životopisec, o těchto skutečnostech píše, zmiňuje práce Goverta Flincka a Arenta de Geldera. A tak již velmi brzy přicházeli na řadu otázky, jaká díla jsou autentickými Rembrandty.<sup>5</sup>

Díky tomuto pro nás vzniká komplikovaná otázka autorství, která se neobejde bez důkladných restaurátorských průzkumů a jejíž výsledky bohužel čím dál častěji ukazují, že klesá množství prací, které jsou s jistotou vydávány za autorské.

Jak již bylo naznačeno, nejedná se o otázku jednoduchou a jen velice těžko se nalézají uspokojivé odpovědi. Je nutno jistě spolupracovat velmi úzce s restaurátory, kteří jsou v tomto určování více než užiteční, ale i přesto ne vždy dojdeme výsledků. Můžeme zde totiž pracovat jen s omezenými možnostmi zkoumání, jako je kvalita malby, jistota malířského přednesu, složení a použití barev, či rozbor jednotlivých tahů štětce. Jako je tomu u obou pražských obrazů, které již byly Rembrandtovi odepsány, často se vyskytují signatury, pravé či nepravé, a tak se na ně nelze příliš spoléhat. Ovšem pokud se na tuto problematiku podíváme z větší šíře, nabízí se nám otázka, jestli tomuto nepřikládáme až příliš velkou váhu. Pokud totiž dílo určitou dobu považujeme za práci mistrovskou a tak ho také prezentujeme do doby, než je objeveno, že se jedná o práci někoho méně významného, těžko mu i přes tento nově objevený fakt můžeme upřít nebyvalou kvalitu. Tudíž bychom neměli brát v potaz pouze jméno autora, ale snažit se být, co nejvíc je to možné, objektivními pozorovateli. Toto bádání je jistě hnáno naší touhou po dokonalém poznání minulosti, která nám jistě záměrně dosud nechává některé dveře zavřené.

A tento uměleckohistorický moment, jsem si zvolila pro svou práci, neboť se v pražské sbírce Národní Galerie nalézají dvě díla, která byla v minulosti považována za práce Rembrandtovi. Dnes jsou podrobně prozkoumána a došlo se k závěrům, co se autorství a přibližného časového zařazení týká, přesto nám stále zůstávají některé dveře uzavřené a je pravděpodobné, že se v budoucnu pod vahou dalšího zkoumání určité údaje částečně upraví či úplně změní. Obě plátna jsou vysoké kvality a je tedy logické, že byla po určitou dobu považována za dílo samotného mistra, v obou případech dokonce nesou mistrovu signaturu.

Těžištěm práce jsou tedy tři velice kvalitní díla z pražské Národní Galerie, a v současné době trvale vystavená ve Štenberském paláci ve sbírce starých mistrů. Konkrétně se jedná o *Učence v pracovně*, *Vertumna a Pomonu* a *Fragment zvěstování Panně Marii*. První malba *Učenec v pracovně* je dodnes považována za Rembrandtovu práci z raného amsterdamského období, ale nechává nás na pochybách v oblasti jejího výkladu, neboť k ní

---

<sup>5</sup> WETERING (pozn. 1) 58-59.

v zahraničních sbírkách nalézáme obrazy podobného typu. Zbylá dvě plátna již byla Rembrandtovy odepsána, ale zvláště v posledním případě bylo mnoho historiků přesvědčeno, že i přes značně poškozený stav se jistě jedná o práci Rembrandtovu, neboť kvalita malby je vynikající a nedlouho po zakoupení byla nalezena i jeho autentická signatura v pravém dolním rohu.

Vyjma těchto třech hlavních maleb je, či bylo, ve sbírkách i několik dalších obrazů, které je určitě nutné zmínit, neboť s tímto tématem souvisí. Bohužel se již tato plátna v dnešní podobě sbírky nenalézají, a to díky navrácení v restituci. Mám na mysli především dva velmi zajímavé obrazy.

Prvním z nich je autorská kopie Rembrandtova stejnojmenného obrazu z roku 1629 *Jidáš vrací peníze kněží*, za jehož originál je dnes považován obraz nalézající se v Anglii v soukromé sbírce. Autorská kopie byla NG pouze zapůjčena a v restituci navracena. Roku 1999 byla prodána aukčním domem Meissner a Neumann jako dílo Mistra z Rembrandtova okruhu.<sup>6</sup> O bližším určení autorství se pouze spekulovalo, jasné ale je, že musel vzniknout v blízkém Rembrandtově okolí a že o něm mistr jistě věděl. Existovaly určité domněnky, že by se mohlo jednat o práci Isaaca de Jouderville. Toto připsání obraz získal při prodeji v aukčním katalogu firmy F. Müller, podpořené i existencí dnes již neexistující signatury JsJ.<sup>7</sup>

Ovšem Isaac de Jouderville byl druhým Rembrandtovým žákem v leidenském období, a spolu s Gerritem Dou, byli jediní dva žáci z Leidenu, které můžeme s jistotou prokázat. Samozřejmě je pravděpodobné, že měl kromě Gerrita Doua a Isaaca de Jouderville i další žáky v leidenském období. V současné době víme z různých zdrojů celkem o 31 žácích v průběhu celé jeho kariéry.<sup>8</sup> Autorství Isaaca de Jouderville by odpovídalo sice vzniku originálu i této kopie, ale jeho tvorba je velmi málo prozkoumána a zachovalo se jen mizivé množství prací, tudíž je téměř nemožné jakékoli srovnání. V tomto světle je tato atribuce tedy spíše jen obchodním zájmem, než-li zásadněji podloženou pravděpodobností.

Za originál obrazu, alespoň podle dosud známých informací, je brána malba v anglické soukromé sbírce. Jedná se o výjev biblický, podle svatého Matouše (27:3-5)<sup>9</sup>, kde se dočítáme, jak Jidáš vrací třicet stříbrných, které obdržel za zradu Ježíšovu.

Situace se v Rembrandtově podání uskutečňuje v přesněji nedefinovaném prostoru, který chrám připomíná díky masivnímu sloupu ve stěně. Samotná scéna je složena z většího

<sup>6</sup> Kol. autorů: Aukční katalog Meissner & Neumann, veletržní aukce 5 / 1999, č. 019.

<sup>7</sup> Jaromír ŠÍP: Holandská figurální malba 17. století v pražské Národní galerii, Praha 1969, 13.

<sup>8</sup> WETERING (pozn.1) 59-60.

<sup>9</sup> Anonym (Matouš): Evangelium Matoušovo, in: Bible, český ekumenický překlad, 1995, 38.

množství osob, které jsou převážně v akci. Hlavní důraz, ať již upřednostněn dopadajícím světlem, či důležitostí je situován do části pravé, i když blízko středu.

Druhým obrazem je *Muž v kožešinové čapce*, který byl taktéž navrácen při restituci a tak je pro mne v současné době pro umělecko vědné zkoumání nepřístupný. Existuje několik velmi podobných obrazů tohoto námětu, jejichž vztah k Rembrandtovi nebyl dosud zcela vyřešen. Autorské připsání je velmi komplikované, protože tyto obrazy se liší jen kvalitou malířského provedení. Pravděpodobně byl ale autorem prototypu Rembrandt.<sup>10</sup>

Záměrně se vyhýbám dílům od začátku připisovaných jeho žákům, které se na našem území také nalézají, neboť by vyvstalo další velké množství otázek, na jejichž zodpovězení by nezbyl dostatek prostoru.

## **1. 1 Historie sbírek holandské malby na našem území**

Je zde jistě na místě připomenout, že sběratelství holandské malby bylo na našem území velmi oblíbené a mnoho děl, které dnes nalézáme ve sbírkách Národní Galerie je totožné s popisy děl Společnosti vlasteneckých přátel umění. Sbíрка holandské malby 17. století Národní Galerie v Praze se tvořila postupně a dnes utváří bohatý soubor, kde jsou zastoupeni téměř všichni významní představitelé tohoto slavného období. V 18. století se nacházelo ve šlechtických sbírkách mnoho děl, některé dnes můžeme najít v inventáři Národní Galerie v Praze, ale bohužel také mnoho děl nenávratně skončilo v rukou zahraničních sběratelů, či institucí. Velký odliv obrazů byl především do Vídně, ale také do Drážďan, které se vyznačovaly velkým znalcetvím.

Tato situace, která byla již koncem století velmi vyhrocená, způsobila, že se několik šlechticů v okolí hraběte Františka Šternberka-Manderscheida rozhodlo založit roku 1796 soukromou Společnost vlasteneckých přátel umění. Tímto činem chtěli alespoň částečně omezit odliv hodnotných uměleckých děl.

Ovšem v počátcích fungovala společnost pouze jako subjekt, který díla nevlastnil a vlastnit nemohl. Díla byla majiteli pouze zapůjčena a společnost je pak uchovávala a vystavovala, ale majitelé nepozbývali právo s nimi volně disponovat. Ve skutečnosti ale

---

<sup>10</sup> Jaromír ŠÍP: Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii, Praha 1976, 182.

nebylo toto právo příliš využíváno vně společnosti, naopak ale docházelo k majetkoprávním změnám uvnitř. Společnost byla totiž dobrovolnou organizací, a neboť nemohla díla vlastnit, náklady na provoz byly placeny převážně z pořádaných aukcí mezi členy Společnosti. Díky tomu obrazy sice měnily své majitele uvnitř společnosti, ale ta byla nadále jejich držitelem, a tak byly stále vystaveny. Holandské obrazy, které nás zajímají nejvíce, byly hodně vyhledávané a změny majitelů byly tudíž poměrně časté. Bohužel po smrti hraběte Šternberka vyvstaly obavy, že si dědicové rozeberou velkou část fondu a tak byli roku 1835 změněny stanovy, a Společnost se již od této doby zaměřovala na pozvolné budování vlastního trvalého fondu.

A tak je zde nutné zmínit velkého mecenáše, který položil pevný základ našeho souboru holandské malby a tím byl lékař Josef Hoser – daroval mimo jiné obraz *Vertumna a Pomony*, kterému se budu věnovat později. Nechal svou sbírku převést z Vídně do Prahy a roku 1843 věnoval Obrazárně 309 obrazů, z toho 57 exponátů holandské malby poměrně vysoké kvality, což dle katalogu Obrazárny z roku 1912 byla polovina děl holandské malby.

Neboť i v této době Obrazárna nedisponovala takovými finančními prostředky, aby mohla činit významnější nákupy, byl fond rozšiřován i díky darům šlechticů a zámožných měšťanů, například můžeme zmínit významný dar Jana II. z Lichtenštejna. Bohužel i nadále nemohla ovlivňovat odliv děl ať již díky prodeji či pozůstalostním řízením, a tak nebylo jednoduché prosazovat její zájmy zejména proti přirozené hospodářské síle Vídně.

Růst Obrazárny po první světové válce je spojen především se jménem tehdejšího ředitele Vincence Kramáře, který doplnil holandský soubor hlavně zátišími. Ale nesmíme opomenout ani holandské krajinářství a také pro mne velmi důležitý nákup fragmentu *Zvěstování Panně Marii*, koupeného jako dílo z Rembrandtova okruhu. Tímto nákupem se rozhořely spory o autorství, které ještě dodnes nejsou zodpovězeny ve všech částech, ač se převážně shodují na vyloučení Rembrandta jako autora a přisouzení tohoto obrazu některému z žáků.

Na přelomu let 1938 a 1939 se soubor holandské malby rozrostl o řadu dobrých obrazů, nejednalo se ale o díla skvělých mistrů, nýbrž vynikající díla průměrných umělců. Tento stav trval i ve válečných letech 1939-1945, kdy v čele galerie stál Josef Cibulka. Červen roku 1945 byl také velmi významný pro soubor holandské malby, neboť Národní Galerii připadla bývalá Nostická sbírka, ve které bylo bezmála něco okolo 70 děl holandských mistrů, mimo jiné jediný obecně uznávaný obraz Rembrandtův na našem území, dnes nesoucí název *Učenec v pracovně*, který byl chloubou nostické sbírky.

Po smrti podnikatele a sběratele J.V. Nováka získala po domluvě s dědici Národní galerie přibližně deset velmi hodnotných děl holandské malby. Zajímavá je instalace přibližně jen 80-ti holandských obrazů v nových prostorech ve Štenberském paláci. V této souvislosti je zajímavé zmínit výstavu Přírůstků holandského malířství 17. století konanou roku 1961, která čítala 112 děl a tento výběr se nijak nedotkl stálé expozice. Od této doby až do dnešních dnů nákup nových přírůstků výrazněji ustal, ale i tak je soubor holandského malířství držený v rukou Národní galerie velmi hodnotný a cenný.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> ŠÍP (pozn. 10) 7-30.

## 2. Malby s dosud nejasným autorstvím

### 2. 1 Willem Drost (okruh): *Fragment zvěstování PM*, (před 1660)

88 x 70cm, olej, plátno, značeno vpravo dole *Rembrandt F.*, inventární číslo: O1331

Obraz, který je dnes považován za dílo Willema Drosta, byl zakoupen pro Obrazárnu vlasteneckých přátel umění v lednu roku 1923 Vincencem Kramářem ze soukromé sbírky Fr. Groote za 300 000 Kčs jako dílo z Rembrandtova okruhu. Tématicky zobrazuje zvěstování Panně Marii, ovšem dochovala se pouze část a o původní podobě je možné pouze spekulovat. Nedlouho po zakoupení provedl restauraci Adolf Bělohoubek<sup>12</sup> a to poskytlo největšímu obdivovateli tohoto díla Vincenci Kramáři zevrubný základ pro jeho publikaci vydanou roku 1926.<sup>13</sup>

Původně náležel pražskému sběrateli Vojtěchu Lannovi a v soukromé sbírce byl poté objeven Vincencem Kramářem, ale to je bohužel vše, co o jeho provenienci dosud víme. Při zakoupení byl obraz ve velmi špatném stavu, Kramář usuzoval, že byl dokonce poničen ohněm, a tento stav tedy vyžadoval restaurování, při němž bylo zjištěno, že obraz je fragmentem větší kompozice a v pravém dolním rohu byla objevena Rembrandtova signatura, která V. Kramáře utvrdila ve správnost jeho atribuce.<sup>14</sup>

Bohužel již od zakoupení byly názory velmi různorodé, jediné co mu nebylo nikdy upíráno, byla vysoká kvalita. Vincenc Kramář, nadšen svým objevením, byl přesvědčen o Rembrandtově autorství a to nejen díky signatuře, ale také díky stylovému rozboru Rembrandtových kreseb. Jako výchozí pro náš obraz považoval kresbu v Bremen, Kunsthalle. Naopak V. V. Štech byl již od počátku přesvědčen, že autorem není Rembrandt, ale že se jedná o vysoce kvalitní dílo některého z žáků v Rembrandtově ateliéru a že mistr dílo signoval v době existenční nouze.<sup>15</sup> I názory na původní velikost plátna nebyly úplně jasné. Po restaurátorském průzkumu M. Hamsíka bylo sice objasněno, že dílo bylo nepatrně seříznuto v horní části a z větší části vlevo, ale ani to nemuselo nutně znamenat, že se v levé části ve směru Mariina pohledu vyskytoval zvěstující anděl. Je nutné také vzít v potaz dlouholetou poválečnou izolaci, která zapříčinila, že se dílo nedostalo do širšího povědomí zahraniční

<sup>12</sup> Jaromír ŠÍP / Mojmír HAMSÍK: Rembrandtův zlomek Zvěstování Panně Marii po restauraci, in: Umění XIII 1965, 290.

<sup>13</sup> Vincenc KRAMÁŘ: Rembrandtovo Zvěstování P. Marie, Praha 1926.

<sup>14</sup> Jaromír ŠÍP / Hana SEIFERTOVÁ: Fragment Zvěstování P. Marii, in: Národní galerie v Praze I, Praha 1984, 166-167.

<sup>15</sup> ŠÍP / HAMSÍK (pozn. 12).

odborné veřejnosti a tudíž otázka atribuce byla stále otevřená. Dílo se nevyskytlo ani v základní rembrandtovské příručce A. Bredia<sup>16</sup> vydané v roce 1925, ačkoli se tam objevilo mnoho více sporných děl. Asi největšího zahraničního uznání se mu dostalo od významné vídeňské autority v oblasti rembrandtovského bádání Otto Benesche, který ani na chvíli nezapochyboval, že se jedná o Rembrandtovu práci. Bohužel zůstal v tomto přesvědčení osamocen.<sup>17</sup>

Důležitým momentem se pro toto dílo stala v roce 1969 výstava k výročí Rembrandtova úmrtí v Chicagu, kam byl obraz poslán jako dílo připisované Rembrandtovi a odkud se navrátilo s nepříliš pozitivním soudem, že se pravděpodobně nebude jednat o dílo Rembrandtovo, ale o dílo některého z žáků.

Neboť byly názory takto různorodé, nacházíme zmínky a teorie o autorství u většiny předních světových badatelů na rembrandtovské bádání. Ačkoli jediná samostatná práce, která se věnuje výhradně jemu, je stále pouze studie Kramářova. Ostatní badatelé dílo většinou zmiňují v mnohem zkrácenější podobě a autorství určují na základě stylových podobností, ovšem povětšinou pouze své myšlenky nastiňují bez rozsáhlejších studií. V roce 2007 vyšel v Bulletinu NG článek od Lubomíra Slavíčka<sup>18</sup>, ale jeho soustředění je spíše na okolnosti zakoupení obrazu a dobové atmosféry. Otázkám autorství se v tomto článku nevěnuje. A tak je nejnovější publikací, řešící autorství, práce Jonathana Bikkera<sup>19</sup>, který dílo vcelku s jistotou připisuje Willemu Drostovi.

## 2. 1. 1 Willem Drost

Považuji zde za důležité věnovat se životopisu Willema Drosta z nejnovějších zdrojů, neboť tyto informace vnímám jako velice opodstatněné v souvislosti s určováním autorství, a především s jeho pravděpodobným autorstvím našeho *Fragmentu Zvěstování*. S ohledem na malé množství prací, které je mu možno s jistotou přiřít, a také jeho velmi krátkým životem, jehož polovinu strávil mimo holandské území, a to v Itálii, je jistě na místě se tímto podrobněji zabývat a vytyčit tak hlavní časové zařazení jeho tvorby, což je pro mé účely podstatné.

Otázka Rembrandtových žáků je věc stále otevřená, která bude jistě vyžadovat velké úsilí, aby byla uspokojivěji zodpovězena. Není přesně znám, ani jejich počet, ani vzájemné

---

<sup>16</sup> Abraham BREDIUS: The paintings of Rembrandt, Vienna, 1936.

<sup>17</sup> ŠÍP / HAMSÍK (pozn. 12).

<sup>18</sup> Lubomír SLAVÍČEK: Vincenc Kramář and a fragment of Rembrandt's *Annunciation of the Virgin*, in: Bulletin NG, Praha 2007.

<sup>19</sup> Jonathan BIKKER: Willem Drost (1633-1659): A Rembrandt pupil in Amsterdam and Venice, London 2005.

působení. V této souvislosti je velmi podstatnou informací cechovní nařízení 17. století v Holandsku o nemožnosti signování maleb žáků během jejich pobytu v mistrově ateliéru. První práce mohli být signovány až po dokončení učení, ovšem zatím není jasné, zda-li se to týkalo i tisků. V tomto kontextu se tedy otázky autorství a srovnávacího materiálu významně tenčí, neboť nemůžeme s jistotou vystopovat žakovské práce vzniklé v mistrově ateliéru a blíže je tak zařadit.

Willem Drost byl v minulosti několikrát zaměňován za jiného Rembrandtova následníka, a to za Jacobuse van Dorstena a stejně tak byl zkreslován i jeho původ na základě signatury Wilhelm na obraze *Portrét muže* dnes v Metropolitním museu v New Yorku, díky které Valentiner mylně usuzoval na jeho německý původ. Wilhelm ale byla pouze latinská verze jeho křestního jména Willem.<sup>20</sup>

Tajemství jeho ranného života odkryl v roce 1992 Dudok van Heel a nastínil i pozadí jeho rodinného zázemí. Willem Jansz Drost byl pokřtěn 19. dubna 1633 v Amsterdamu. Byl synem Jana Barentsze a Mary Claesdr a pocházel z osmi dětí. Je velice komplikované zodpovědět otázku jeho malířského zájmu, ale je nasnadě, že by ho k ní mohl přivést Herman Doomer (c.1595-1650), který pracoval s ebenovým dřevem, stejně tak jako Willemův bratr, a byl také malířem. Existují jisté souvislosti, díky kterým je teoreticky možné se domnívat, že byl Doomer sám Rembrandtovým žákem, ale tato otázka ještě nebyla plně vyřešena a názory se na ní různí. Ale je pravděpodobné, že by mohl Doomer přivést Drosta do Rembrandtova ateliéru. Není jednoduché stanovit přesný čas Drostova pobytu v mistrově ateliéru, protože Houbraken zmiňuje pouze krátce Drosta v *Groote Schouburgh* vydané půl století po Drostově pravděpodobném pobytu v Rembrandtově ateliéru, a tak to není možné přijímat s jistotou. Většina autorů uvádí začátek Drostova pobytu přibližně do konce let čtyřicátých nebo počátku let padesátých.<sup>21</sup>

S ohledem na jeho věk v této době vyvstává otázka, zda-li byl školen před příchodem k Rembrandtovi ještě někde jinde. Někteří badatelé se domnívají, že sám Doomer měl svou malířskou dílnu, a že by se tedy mohl učit přímo tam, ovšem Drostovo dílo nevykazuje žádné shodné body kontaktu s Doomerem, a tak je tato úvaha nejasná. Také i díky Doomerově pobytu ve Francii v letech 1645-46, což by se zdálo jako pravděpodobný čas Drostova předchozího školení. Naopak podobnosti vykazuje s malbou jiného staršího Rembrandtova žáka, a to Samuela van Hoogstraten.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> BIKKER (pozn.19) 7.

<sup>21</sup> Ibidem 7-10.

<sup>22</sup> Ibidem 10-11.



S největší pravděpodobností ale víme, že Drost již v roce 1653 úspěšně dokončil studia v mistrově ateliéru. Z tohoto roku totiž pochází jeho první datované a signované dílo *Portrét ženy* (Museum Bredius), které podle cechovního nařízení mohl signovat až po odchodu z mistrova ateliéru. Jeho opravdu první datovaná práce je lept zobrazující jeho *Autoportrét*, my ale dosud nevíme, jestli se cechovní nařízení užívalo i pro tisky. V jeho holandském díle jsou pouze čtyři datované malby a všechny v Rembrandtově stylu. Jedna z roku 1643, zbylé tři pak z roku 1644. Z jiných záznamů je nanejvýš pravděpodobné, že v roce 1655 odchází do Itálie, kde jeho tvorba nabere nový směr. V tomto kontextu tedy usuzujeme, že s ohledem na cechovní nařízení, musel mít svůj vlastní ateliér v Amsterdamu jen několik let před odchodem do Itálie. Také s ohledem na jeho malby, bezpochyby v této době udržoval velmi úzké styky se svým učitelem.<sup>23</sup>

Neboť se z Itálie již nenavrací a umírá zde velmi mladý v roce 1659. V souvislosti se změnou jeho stylu pod vlivem italských umělců, není pro problematiku Rembrandtova autorství tedy již zbytek jeho života podstatný, a tak zde jeho životopis ukončím.

## 2. 1. 2 Téma obrazu

Téma zvěstování má velice bohatou minulost zpracování ve výtvarném umění a je několik podob jeho podání. Výklad zvěstování se opírá o evangelijní vyprávění (Lukáš I, 26-38)<sup>24</sup>, kde se píše, že archanděl Gabriel navštívil Pannu Marii ve městě Nazaretě a řekl jí radostnou zprávu, že počne syna z Ducha svatého.<sup>25</sup> Toto evangelijní líčení obsahuje tři hlavní momenty, které ovlivňovaly výtvarné zpodobení zvěstování. První uvádí, že Panna Marie byla zmatena (*turban est*) pozdravením andělovým, druhý líčí podiv a pochyby a v posledním její oddané podrobení se vůli boží. Tyto momenty velmi silně ovlivňovaly výtvarnou podobu, protože bylo rozhodující, jaký z nich si autor vybral.<sup>26</sup>

Mimo tyto momenty je také důležité zmínit, že se v Písmu nehovoří o místě, kde se Zvěstování odehrálo. Podrobnější rozvedení Zvěstování tedy vysvětlují protoevangelia Matoušovo (IX : 1-2)<sup>27</sup> a Jakubovo (XI : 1-3)<sup>28</sup>. Píší, že anděl Gabriel pozdravil Marii u studny, když šla se džbánem pro vodu a pak ještě jednou v domě jejích rodičů (podle

---

<sup>23</sup> BIKKER (pozn.19) 11.

<sup>24</sup> Anonym (Lukáš): Evangelium Lukášovo, in: Bible, český ekumenický překlad, 1994, 60.

<sup>25</sup> Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 317.

<sup>26</sup> KRAMÁŘ (pozn.13) 6.

<sup>27</sup> Jan A. DUS / Petr POKORNÝ: Pseudoevangelium Matoušovo, in: Neznámá evangelia, novozákonní apokryfy I, Praha 2006, 296.

<sup>28</sup> Jan A. DUS / Petr POKORNÝ: Pseudoevangelium Jakubovo, in: Neznámá evangelia, novozákonní apokryfy I, Praha 2006, 262-263.

protoevangelia Jakubova). Tento motiv je ale ve výtvarném podání nepříliš užíván. Na východních ikonách je častým atributem Marie přadeno, protoevangelium Jakubovo totiž uvádí, že Panna Maria tkala purpur a šarlat na chrámovou oponu. Dle Zlaté legendy je Zvěstování situováno do domu v Nazaretu a přebírá apokryfní vyprávění o tom, že se Marie v okamžiku navštívení anděla modlila a četla proroctví Izajášovo (7,14). Můžeme zmínit ještě několik dalších atributů, které zvěstování postupně nabývalo. Například se objevuje dopis či zapečetěná listina, která podtrhuje úlohu anděla jako posla. Dále lilie v rukou andělových odkazující na symbol čistoty. Objevuje se i holubice Ducha svatého nad hlavou Panny Marie. Od desátého století nacházíme motiv otevřené či uzavřené knihy v rukou Mariiných nebo na pulpitu.<sup>29</sup>

Náš zlomek stojí na biblickém základu velice obdobně jako četná zvěstování té doby již od gotiky, ale spatřujeme zde autorovo zamyšlení nad tématem a tvůrčí, osobní zpracování. Pracuje s prvním momentem, to jest Mariiným zmatením, který jistě byl vybrán záměrně, neboť se zde nejsilněji projevila lidská povaha a vznikl prostor pro hluboké vypracování výrazu. O tomto lidském pojetí pojednává Evangelium Lukášovo (I, v. 29) jež přiřazuje Marii tyto lidské rysy, které však byly v některých obdobích záměrně potlačovány.

Nehledíme na budoucí Matku Boží, ale na lidské stvoření, které zachvátil strach a zvědavost. Stejně tak i vnější pojetí není typické a je zcela v duchu celkového zpracování. Marie totiž není podána jako ušlechtilá krásná mladá dívka, jak bylo zvykem, nespátřujeme eleganci italského podání, nevidíme žádnou zásadní jemnost v jejích rysech, máme před sebou lidskou bytost se všemi náležitostmi. Ale je na místě zmínit podobné podání v dílech italských mistrů především v 16. století a pak v časnějším středověku. V díle Tizianově, v kostele San Salvatore v Benátkách, můžeme mimo jiné shledat shody s naším pojetím zvěstování. Marie klečí vpravo u klekátka a obrací se prudce vzad směrem k andělovi. Stejně tak jsou jisté podobnosti v Tintoretově obraze ve Scuole di San Rocco. Ale toto neshledáváme v kompletním přehledu zpracování tohoto tématu těmito autory. A je na místě jistě zmínit, že Marie v Tizianově pojetí je krásná mladá dívka, která při všem leknutí na anděla klidně hledí, čímž se ovšem zásadně liší od pojetí našeho fragmentu.<sup>30</sup>

Myslím, že to hlavní bylo snad postiženo a není třeba se nadále zabývat zpracováním Zvěstování v dílech minulosti. Naše podání v základě vychází z Lukášova evangelia, ale je zpracováno osobitěji. Je podtržena složka lidskosti, autora zajímá Mariino rozpoložení.

---

<sup>29</sup> ROYT (pozn.25) 317-318.

<sup>30</sup> KRAMÁŘ (pozn.13) 6-13.

Hlavní důraz je kladen na malířské zpracování, které spolu s tajuplným světlem podtrhuje mystičnost okamžiku.

### 2. 1. 3 Původní podoba

Dochovaný fragmentární stav nám bohužel utajuje mnohé otázky, a tudíž o původní podobě můžeme pouze spekulovat. Seříznutí zanechalo své následky a naprostý nedostatek informací o minulosti tohoto díla nám situaci nikterak neulehčuje. Obraz v dnešní podobě působí uceleným vyváženým dojmem a tak může být možné, že byla postava anděla v rembrandtovském podání záměrně vynechána. S touto teorií se ztotožňuje např. Kurt Bauch.<sup>31</sup> Avšak žádný jiný důkaz, než je vyvážené působení obrazu tuto teorii nepodporuje. Opačný názor může být teoreticky podepřený faktem, že byl v levé části obraz výrazněji a v horní nepatrně seříznut, jak prokázala restaurátorská studie provedená Mojmiřem Hamsíkem roku 1958<sup>32</sup>, ale přesný rozsah oříznutí je bohužel bez nových objevů asi nezodpověditelnou otázkou, a tak je i navýsost sporné považovat to za důkaz andělovi přítomnosti. Ale vezmeme-li v úvahu rozsáhlou studii Vincence Kramáře<sup>33</sup> k tomuto obrazu, která vychází ze srovnání s dochovanými Rembrandtovými kresbami, tak je nepřítomnost anděla nepříliš pravděpodobná, neboť na všech kresbách, které k danému obrazu V. Kramář přiřazuje, se anděl vyskytuje. Ovšem ve světle dnešních odborných názorů, především na autora obrazu, je otázkou, zda je možné vycházet ze srovnání s Rembrandtovými kresbami.

Osobně se v této situaci stavím na dvě strany, které jsou určovány tím, k jakému autorství se přikloním. Pokud se podržím dnes uznávaného názoru o autorství Willema Drosta jako Rembrandtova žáka, přítomnost anděla bych předpokládala. Neboť je tento námět v Rembrandtově díle téměř osamocený, je nepravděpodobné, že by Drost našel rozsáhlejší inspiraci u svého mistra. Spíše by musel hledat vzory ke zpracování tématu někde jinde. Ale umíme si představit, že by jeho žák toto téma dokázal ztvárnit v dnešní podobě a tak nabourat zažitou představu o kompozici zvěstování? To zůstává velkou otázkou, ale jestliže se shodneme na vysoké kvalitě díla, dokonce tak vysoké, že se mnozí dlouho dobu přikláněli k Rembrandtovu bezpochybnému autorství, jako například Otto Benesch, který se vyslovil v jeho prospěch právě s odůvodněním, že si nedokáže představit, že by nějaký Rembrandtův žák dokázal vložit do Mariiny tváře tolik výrazové hloubky<sup>34</sup>, stává se tato otázka ještě zajímavější.

---

<sup>31</sup> ŠÍP / SEIFERTOVÁ (pozn. 14).

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> KRAMÁŘ (pozn. 13).

<sup>34</sup> ŠÍP (pozn. 10).

Pokud se ale přikloním k druhému názoru, který je dnes již vyvracován a ztotožním se s restaurátorskou analýzou M. Hamsíka z roku 1964 (1958), která po dokončení mluvila jasně v Rembrandtův prospěch, nepovažuji přítomnost anděla za nutnou a na dnes neexistující levé části obrazu mohl být možná proud světla - uváděno jako druhá varianta obsahu chybějící části.<sup>35</sup> Ale toto zmiňuji pouze z hlediska Rembrandtovského pojetí, protože při uznání teoretického Rembrandtova autorství jsou otázky jeho kreseb rozebraných Kramářem v jeho publikaci opět aktuální a bylo by na místě je vzít v potaz.

Nerada bych na tomto místě jakkoli vyvracela závěry, které učinila Národní Galerie k dnešnímu autorství, stejně tak názory předních světových historiků v této oblasti bádání, pouze se snažím o reprodukování mnou zjištěných údajů a otázek, které mi v této souvislosti vyvstaly. Osobně totiž považuji slovo restaurátorů za velice důležité a nepominutelné.

## **2. 1. 4 Popis**

Ono rembrandtovské světlo nám odhaluje uprostřed dnešní podoby obrazu postavu Marie klečící na jedné noze a otáčející se vpravo za tím, co ji vyrušilo. Hlavní světelný zdroj vychází z tušené, dnes neexistující části obrazu, ať již se tam nelézal pouze proud světla či postava anděla. Osvětluje převážně Mariinu tvář, rozepjaté ruce, šat a dopadá na knihu, která již téměř spadla, jak ji Marie v úžasu upustila. Lehce dopadá i na další části obrazu, kde nám odkrývá a dává tušit části vybavení pokoje. Marie je zde ženou obyčejnou, není podána jako krásná ušlechtilá dívka jak bylo více než zvykem. Pozbývá jemné rysy mládí, hlavní složkou zde je její lidské pohnutí v daném okamžiku, její pocity, údiv, to je to, co autora zajímalo. Jisto jistě je toto podání čistě rembrandtovské.

Je oděna v dlouhý splývaný šat, který je ve spodní části nádherně světelně tvarován. Vlasy má ukryty pod šálou, která klesá až k ramenům. Šaty jsou v horní části pevně obepnuty okolo Mariiny hrudě, ale přes ruce, rozevřené v úžasu, ji spadá šál. Klečí na pravé noze a v silné rotaci se otáčí vpravo za zdrojem jejího vyrušení. V tu chvíli upouští rozevřenou knihu, která leží na klekátku u její levé nohy, a ta je na obraze zachycena právě při pádu. Kniha je položena na klekátku pokrytém mistrně zdobenou drapérií, pravděpodobně kobercem, jež je z větší části spolu s knihou poodhalena světlem.

Za Mariiným levým ramenem tušíme pravděpodobně lůžko, ale je bohužel hodně skryto díky nedostatku světla, které už do této části obrazu dopadá jen málo. Vpravo od lůžka

---

<sup>35</sup> ŠÍP (pozn. 10).

spatřujeme obrysy židle dotvářející kompozici obrazu v levé části. Zbylé detaily jsou nám po většinou skryty ve stínu.

Světlo je pro tento obraz asi nejdůležitější složkou a přesně nás směřuje na cíl našeho soustředění, rozehrává dokonalou hru mezi divákem a obrazem. Ale světlo samozřejmě není jediné, ještě jsem nezmínila nic o barevném ladění obrazu. Jsou použity povětšinou tmavěji volené tóny umbry v kombinaci se žlutou, bílou, červenou a černou.<sup>36</sup> Celkové vyznění obrazu v tomto smyslu je tedy spíše střídme, není jeho účelem ohromit nás množstvím použitých barev. Důležitější je modelace, citové pohnutí a celkové působení na diváka. Plátno nás vtahává do děje, jsme ohromeni Mariiným výrazem a formou podání. Není to precizně malovaný obraz s důrazem kladeným na každý detail, je to živé a svým způsobem dynamické dílo. Máme možnost na mnoha částech přímo sledovat autorovy tahy, kterými modeloval danou část a tak nám nechává nahlédnout do své malířské kuchyně.

### **2. 1. 5 Restaurátorský průzkum**

Důležitou součástí, kterou je jistě potřeba rozvést je restaurátorský průzkum. Určitě se jedná o velký a přínosný zdroj informací. Neboť Zvěstování již od počátku vyvolávalo množství sporů, byla zde potřeba řádného průzkumu jistě o to větší. První velice zevrubný průzkum byl proveden nedlouho po zakoupení Adolfem Bělohoubkem, později byl Miloslavem Hamsíkem udělán kompletní průzkum a následná restaurace, jehož výsledky bych ráda níže citovala (viz. příloha). Průzkum materiálního stavu a rentgen proběhl již roku 1958, samotná restaurace obrazu poté, roku 1964. Záměrně jsem se rozhodla pro citaci kompletního zveřejněného průzkumu, protože se domnívám, že je pln důležitých, zajímavých a otázek vzbuzujících informací, které by ve zkrácené podobě mohly pozbýt kontext. Osobně mě výsledky průzkumu nenechaly chladnou, neboť je úchvatné s jakým nadšením, ale také vcelku pádnými a podloženými argumenty M. Hamsík usuzuje na téměř bezpochybné Rembrandtovo autorství a doufá spolu s J. Šípem<sup>37</sup>, že tímto budou již snad spory o autorství definitivně ukončeny.

Ráda bych upozornila především na několik momentů, které jsou z mého pohledu velmi zásadní a dnes dostupná literatura od předních světových historiků umění zabývajících se tímto tématem se jim nikterak nevěnuje, dokonce je ani nezmiňuje. Považuji za nesmírně zajímavé srovnání tahů dle rentgenových snímků a jejich následné přiřazení k obecně uznávaným Rembrandtovým pracím, dokonce se shodujících i v časovém zařazení. Je to

---

<sup>36</sup> Mojmir HAMSÍK: Restaurátorský průzkum NG, Praha 1958.

<sup>37</sup> ŠÍP / HAMSÍK (pozn. 12) 290-301.

argument, který by jistě stál za vyvrácení, či rozebrání, neboť se domnívám, že je velmi pádný. Nejde o srovnání na základě jednoho tahu, ale tahů z odlišných míst obrazu. A nedá se vynechat ani autentičnost Rembrandtovy signatury, která dle restaurátorského průzkumu stavu krakelů pochází z doby záhy nebo nedlouho po vzniku obrazu. Toto je fakt, který až na malé výjimky nikdo ze světových historiků nezmiňuje, ani dále nevysvětluje. Až na W. Sumowského, který ale udává, že byl obraz signován pozdější rukou, což ovšem absolutně protirečí restaurátorské studii. Signatura je zmíněna i v nejsoučasnější práci zabývající se Willemem Drostem<sup>38</sup>, zde je ale podána s otazníkem její autentičnosti.

## **2. 1. 6 Historie atribuce**

Otázky atribuce v těchto případech se dají považovat za jedny z nejsložitějších. Za celou nám známou historii našeho obrazu vystřídal vcelku velké množství možných autorů a ještě stále myslím není s naprostou jistotou rozhodnuto. Situace je ztížena několika faktory, především téměř jistě autentickou signaturou Rembrandtovou a velkými nejasnostmi o přesné původní podobě díla, stejně tak o jeho konkrétnější minulosti. Nemalou část hraje i nebývalá kvalita díla. Je tedy jistě komplikované přiklonit se k nějaké straně, ač zde můžeme konstatovat, že velká většina těchto odborníků se odklonila od autorství Rembrandtova.

Připsání tedy kolísalo v docela širokých kruzích počínaje Rembrandtem přes jeho žáky jako Barent Fabricius, Gerbrandt van den Eeckhout, Maes, Renesse a několikrát se opakující Willem Drost. Dnes je dílo zařazováno převážně do tvorby Willema Drosta<sup>39</sup>, především na základě stylového rozboru. Co se datace týká, tak současná literatura v tomto směru mlčí, protože nebývá uváděna, ale starší zmínky se většinou přiklání k dataci konce 50. let, jak bylo ovšem posouzeno M. Hamsíkem a J. Šípem srovnáním s Rembrandtovými pracemi této doby, především podobností s obrazem *Zapření Petrovo*, obecně ale vycházejících z faktu, že se jedná o dílo Rembrandtovo.<sup>40</sup>

## **2. 1. 7 Uměleckohistorické názory**

Asi bude rozumné představit vývoj a argumentace atribuce vzestupně, a tak je na místě začít rozsáhlou prací Kramářovou<sup>41</sup>, která se tomuto obrazu věnovala nejvíce. Publikace byla vydána nedlouho po zakoupení díla a to roku 1926. Na přibližně čtyřiceti stranách se věnuje

---

<sup>38</sup> BIKKER (pozn. 19).

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> ŠÍP / HAMSÍK (pozn. 12).

<sup>41</sup> KRAMÁŘ (pozn. 13).

nejdříve zařazení tématu do širších souvislostí, jako je biblický původ a historie jeho zpracování, ve druhé části se poté zabývá dokazováním Rembrandtova autorství za pomoci rozebrání jeho a žakovských kreseb stejného námětu. Při této souvislosti samozřejmě nevynechává ani časové zařazení.

Kramář datuje obraz do počátku 50. let díky stylovým rysům, které nese. Vidí v něm ještě dozvuky let dřívějších, ale jinak je přesvědčen, že se jedná o práci let pozdních. Ráda bych zde malý kousek jeho odůvodnění zacitovala. „*Už ze samého popisu malířské povahy je patrné, že je obraz dílem pozdních let Rembrandtových, že však nese ještě stopy středního jeho vývojového období. S prvními má společné neobyčejně zjednodušené, přímočaré tvary a celkové barevně-světelné pojetí a ovšem i silnou niternost, na druhé však upomínají ještě mnohé ozvuky haptického citění a v přirovnání s díly zcela pozdních let poměrná drobnost tvarů. Jinými slovy: sloh obrazu poukazuje přibližně k roku 1650. Jeho vznik můžeme ovšem stopovat daleko zpět do čtyřicátých let.*“<sup>42</sup> Tuto dataci podporuje srovnáním s několika obrazy, ovšem v souvislosti s následným, pro něj zásadním, srovnáním s kresbami, se tématice obrazů věnuje velmi povšechně.

Upozorňuje na podobnost našeho obrazu s *Vousatým starcem s baretem* z roku 1654 nacházejícím se v drážďanské obrazárně, obecněji pak zmiňuje drážďanskou obrazárnu jako zdroj podobných děl blízkých středu padesátých let. Další podobnosti spatřuje v obrazech *Putifarka žalující na Josefa a Kristus se samaritánkou* datovaných k létům 1655. Vidí v nich vnitřní blízkost s naším obrazem, ale připomíná, že v jejich souvislosti vidíme jasně, že je třeba spatřovat v našem zlomku ještě sloh *Manuahovy oběti* z Drážďan z roku 1641. A nakonec směřuje naši pozornost k několika dalším dílům, v jejichž kontextu ukazuje, že není možné posunout dataci našeho obrazu příliš nazpět, a že příbuznost s naším obrazem odpovídá přibližně přelomu let čtyřicátých a padesátých. Konkrétně uvádí *Krále Davida*, portrét H. *Stoffels* v Louvru a další z tohoto období.<sup>43</sup>

Tímto se ale s obrazovým materiálem vyrovnává a dále se věnuje již kresbám. Na nedostatek obrazového srovnání upozornil především J. Šíp a M. Hamsík v jejich článku z roku 1965<sup>44</sup>. Ti také dataci vyvrátí a posunou o něco dále, ale o tom až později.

Největší část práce je tedy věnována srovnání kresebného materiálu Rembrandtova a jeho žáků s naším zlomkem. K přímé konfrontaci Kramář volí čtyři kresby, z nichž pouze jedna je považována za mistrovu práci, a v té také vidí přípravnou kresbu k našemu obrazu.

---

<sup>42</sup> KRAMÁŘ (pozn. 13) 15.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> ŠÍP / HAMSÍK (pozn. 12).

Zbylé tři byly v této době brány za práce žáků, pravděpodobně s mistrovým zásahem. Uvádí i množství srovnávacích kreseb sloužících k objektivnějšímu časovému zařazení dané odpovídající kresby, neboť Valentiner ji datuje léty 1645, avšak Kramář předkládá rozsáhlý kresebný materiál, na jehož základě díky stylovému rozboru, usuzuje dataci někam k létům 1649-50.

Hlavní zřetel kladl na kresbu nalézající se v Bremen, Kunsthalle, zobrazující zvěstování a on v ní spatřuje přípravnou studii našeho zlomku obrazu. Hofstede de Groot kresbu uvádí jako práci Rembrandtovu a s tím Kramář souhlasí. Je malována velmi živou rukou s použitím krátkých trhaných tahů, které velmi působivě modelují prostor. Kompozičně je velice podobná našemu obrazu, Panna Marie se nalézá sice v menší rotaci, ale také se otáčí směrem k andělovi, který je zde ovšem ale na druhé straně než tušený anděl u našeho plátna. Podoba a výraz jsou si ovšem velice podobné, stejně tak prostorové řešení vykazuje podobné rysy.<sup>45</sup>

V tomto kontextu je třeba připomenout nezařazení našeho zlomku do příručky A. Bredia<sup>46</sup> vydané roku 1935, i přesto, že se v ní vyskytovalo množství podstatně spornějších děl, a když dnes listujeme knihou, narážíme na nemálo prací, jež jsou v dnešních dnech již Rembrandtovi odepsány.

Jaromír Šíp spolu s Mojmírem Hamsíkem zařadili dílo, na základě srovnání s dalšími obrazy, do konce let padesátých, čímž přibližně o deset let posunuli Kramářovu dataci. Toto zařazení bylo nejen na základě stylové analýzy, kterou provedl Jaromír Šíp, ale také podložené Hamsíkovou restaurátorskou studií, která pracovala i se zahraničními dostupnými restaurátorskými průzkumy. Šíp považoval za nedostatečné Kramářovo krátké zabývání se srovnávacím materiálem maleb, a tak se zaměřil především na tuto otázku. Zastával názor, že Kramář se mýlil v domněnce, že je třeba vycházet převážně z kreseb a nechtěl uznat, že mezi kresbou a výsledným dílem mohou být nemalé rozdíly. Šíp tedy našel obraz, který stylově odpovídal našemu zlomku a po konzultaci s restaurátorem Hamsíkem, korespondovalo i časové zařazení. Konkrétně se jednalo o *Zapření Petrovo* nacházející se v amsterdamském Rijksmuseum, datované rokem 1660. Na tuto myšlenku ho dle jeho textu v *Umění*<sup>47</sup> přivedla návštěva Holandska a především také Emil Filla ve své publikaci o Rembrandtovi vydané

---

<sup>45</sup> KRAMÁŘ (pozn. 13).

<sup>46</sup> BREDIUS (pozn. 16).

<sup>47</sup> ŠÍP / HAMSÍK (pozn. 12).



roku 1939<sup>48</sup>, kde zařazuje v obrazové příloze náš zlomek hned za *Zapření Petrovo*. Jaromír Šíp toto vnímá jako Fillovo jasné znamení Kramářovi, jak on vnímá *Zvěstování*, a to především jeho malířským duchem, který obchází složité kunsthistorické bádání.<sup>49</sup>

Za důležité v tomto porovnání vnímá světelný účinek použitý na obou obrazech, cituji: „*Rembrandt zachází se světlem na Zapření Petrově zásadně stejně libovolně jako s dnes neprokazatelným zdrojem na Zvěstování. Toto neskutečné světlo má v obou případech jednu stejnou tvárnou vlastnost: na drapériích a neživých věcech vůbec redukuje smyslovou realitu v neobyčejně zjednodušené, přímočaré tvary, kdežto ve výrazech tváří je naopak ve službách poměrně haptického citění, takže poněkud zdrobňuje a upřesňuje tvary. Tato rozpolcenost světla, která tolik znepokojovala Kramáře, požadujícího důslednost, je podle všeho naprostý umělecký záměr. Umožňuje definovat psychologický výraz zpodobněné lidské bytosti a neutopit jej v líčení podružných věcí.*“<sup>50</sup> Podobnost vnímá i mezi padající knihou na našem obraze, kterou V. V. Štech vidí jako vypadávající z obrazu, na místo aby padala dovnitř, a důstojníkovy přilby na *Zapření Petrově*, jejíž účinek považuje za stejný. Nejen na tyto shody upozorňuje, dále vytyčuje podobnost v rukou ženy na amsterdamském obraze s rukama Panny Marie, dále také s Petrovým pláštěm a Mariinou sukní.

V kontextu několika dalších obrazů (*Koupající se žena* (1654, National Gallery, Londýn), *Bathsheba* (1654, Louvre), *sv. Bartoloměj* (1657, sbírka Henry Goldmann, New York), *Apoštol Pavel* (sbírka Joseph Widener)) a restaurátorské práce tedy usuzuje na dataci díla konce let padesátých, spíše až k roku 1660, obecně ovšem popírá, že by brémská kresba byla přípravnou studií, či kompozičním záznamem, dle jeho slov „...styl této kresby naprosto neodpovídá vrcholnému období Rembrandtovy tvorby, zatím co obraz bezpochyby ano.“ Zároveň píše obecně k autorství obrazu, že „možnost žakovské práce je mizivá“.<sup>51</sup>

Tento rozbor z velké části podporuje restaurátorská studie Hamsíkova, publikována v druhé části článku hovořící také jasně v Rembrandtův prospěch, které jsem se věnovala výše a v kompletním znění se nachází v příloze č.1.

Kurt Bauch se ve své knize *Studien zur Kunstgeschichte*<sup>52</sup> usuzuje na autorství některého vynikajícího žáka a samotného Rembrandta z možných autorů vyřazuje, ovšem dílo považuje za malbu úplně v Rembrandtově pozdějším stylu. Předkládá dva pravděpodobné

<sup>48</sup> Emill FILLA: Rembrandt, Praha 1939.

<sup>49</sup> ŠÍP / HAMSÍK (pozn. 12) 293-294.

<sup>50</sup> Ibidem 295.

<sup>51</sup> Ibidem 296.

<sup>52</sup> Kurt BAUCH: Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967.

autory našeho zlomku a to Willema Drosta, popřípadě by se mohlo jednat o práci Arenta de Geldera. Tímto se ale s autorstvím vypořádává a dále se rozsáhleji věnuje kompozici a velikosti obrazu, která ho velice zajímala. Znovu zmiňuje restaurátorskou poznámku o oříznutí obrazu, z větší části v levé polovině a o trochu nahoře. Je nasnadě, že kdyby se na zbylé části vyskytoval zvěstující anděl, jednalo by se o tradiční zobrazení tématu, ale tato teorie se mu příliš nezamlouvá. Upozorňuje, že by se mohl vejít pouze do spodní části obrazu, i v kontextu Mariina pohledu a natočení, což by ale nekorespondovalo s Rembrandtovou tvorbou té doby, ani s jeho kresbami. Naopak se domnívá, že by v jeho a v podání jeho nejužšího okolí, mohl být v této přibližné podobě obraz úplný a nikterak by nevybočoval z Rembrandtova stylu. Ale není ochoten v tuto chvíli otázku uzavřít, a tak by měla zůstat prozatím otevřena. Na chybějící části by viděl jako možnou variantu pouze proud světla vycházejícího z mračen, což je výjev, který není úplně osamocen, a tak zde jistá pravděpodobnost této verze může být. Na několika příkladech nám svou teorii ukazuje a předkládá vysvětlení.<sup>53</sup>

Osobně zde považuji za nutné zastavit se u některých detailů jeho teorie, které mě v souvislosti s jeho názory zaujali. Především jde o domnělé autory obrazu, které uvádí dva, ovšem oba z jiné doby Rembrandtovi tvorby a to s rozdílem nejméně deseti let, což považuji za neuvážlivé určení.

Jaromír Šíp ve svém textu *Holandské figurální malba* zmiňuje poznámku o Bauchově souhlasu s časovým zařazením našeho obrazu do konce let padesátých<sup>54</sup>. Ovšem dle dnes dostupných informací by za předpokladu Drostova autorství toto nebylo možné, neboť byl v Rembrandtově ateliéru pravděpodobně začátkem padesátých let a jistě by nemohl obraz malovat později než v letech 1655, protože to již odešel do Itálie. Je také pravděpodobné, že s ohledem na Rembrandtovu signaturu by nemohl vzniknout později než v roce 1653, kdy od Drosta máme první datované a signované dílo, které již s největší pravděpodobností vzniklo po odchodu z mistrova ateliéru.<sup>55</sup> Naopak jeho druhý možný domnělý autor našeho fragmentu vstoupil do dílny později, a to přibližně roku 1661.<sup>56</sup> Díky tomu by bylo myslím jistě potřeba více rozvést obě teorie, především na základě alespoň stylového rozboru, který by tedy mohl více osvětlit ony možné autory, nebo se alespoň pokusit upravit dataci díla. Jen v této souvislosti připomínám dvě teorie týkající se časového zařazení,

---

<sup>53</sup> BAUCH (pozn. 52) 133-135.

<sup>54</sup> ŠÍP (pozn. 7) 29.

<sup>55</sup> BIKKER (pozn. 19).

<sup>56</sup> Kol. autorů: Rembrandt after three hundred years : an exhibition of Rembrandt and his followers, Chicago 1969

kteřé obě vyšly z úst českých badatelů. A to Kramářovu dataci ke konci let čtyřicátých, či začátku padesátých, založené na kresebném srovnávacím materiálu, a druhou, podloženou studií restaurátorskou spolu se stylovým rozbořem a přirovnáním našeho zlomku k *Zapření Petrovu*, od Jaromíra Šípa a Mojmíra Hamsíka, kteří dataci posouvají do konce let padesátých, ale vylučují dataci zásadněji pozdější.

Naopak částečně sdílím jeho názor na možnou ucelenost dnešní podoby obrazu, pokud by ovšem chybějící část dosahovala až dvojnásobných rozměrů, neumím si představit, jak by autor vyrovnal kompozici obrazu pouze proudem světla. Zvěstujícího anděla na druhé části si s ohledem na Mariin pohled ale také těžko představuji.

Werner Sumowski, jako jeden z předních kunsthistoriků zabývajících se Rembrandtem a jeho žáky, také neváhal s vyjádřením se k našemu fragmentu. Předložil několik možných autorů a ztotožnil se mimo jiné s možností autorství Willema Drosta, kterou první nastínil Kurt Bauch<sup>57</sup>. Ovšem zauvažoval i o jiných možnostech. Ve své zásadní práci o Rembrandtových žácích věnuje *Zvěstování* několik srovnání s pracemi dnes převážně považovanými za díla Drostova. Styl malby odkazuje k obrazu *Ruth a Naemi* z Oxfordu, malby pozadí, postele a drapérie pokrývající stůl jsou odpovídajícím motivem použitým na obraze *Mladého Daniela* (dnes nesoucího název *Mladý student ve svém ateliéru*) nacházející se v Kodani. A v poslední řadě zmiňuje provedení drapérie podle *Batcheby*<sup>58</sup> v Louvru a *Kuchařky v okně* z Londýna.<sup>59</sup>

Je třeba zmínit jeho poznámku týkající se signatury, neboť uvádí „obraz byl signován dodatečně pozdější rukou“<sup>60</sup>. Což ale bylo vyloučeno při restaurování Mojmírem Hamsíkem, které této práci předcházelo o téměř dvacet let. Ten se k signatuře vyslovil následovně: „Signatura byla pod vrstvami zhnědlých laků poměrně špatně čitelná, proto byl pravý dolní roh obrazu zbaven tří vrstev laků a ponechána pouze nejstarší, tenká laková vrstva, kterou je možno prokázat fluorescenci v UV světle.

*Podpis je psán tmavě šedou na středně šedém podkladě v místě, kde je původní barva podle rentgenového snímku neporušená. Po odlakování je jasně čitelný /fotografie v sodíkovém světle/, velmi dobře zachovaný. Barva podpisu nezaplňuje staré krakely*

---

<sup>57</sup> BAUCH (pozn. 52).

<sup>58</sup> Má na mysli Batchebu od Willema Drosta, podle stejnojmenného obrazu Rembrandtova ze stejného roku 1654, obě jsou dnes uloženy v Louvru.

<sup>59</sup> Werner SUMOWSKI: *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. I, J. A. Becker - A. van Dijck, Landau / Pfalz 1983, č.317, s.613.

<sup>60</sup> Ibidem.

/mikrofotografie/, je nerozpustitelná do té míry, že zřejmě nepochází z novější doby. Způsob písma odpovídá jiným známým signaturám Rembrandtovým.<sup>61</sup> V tomto světle mi tedy vyvstala otázka, zda-li byl seznámen s restaurátorskou zprávou (kompletní znění viz. příloha č.1), která mimo tuto informaci přináší i mnohé další. A jak silně byl při svém rozhodování tedy ovlivněn touto mylnou informací? I přes nemalou významnost jeho osoby i této jeho práce, kterou nechci nikterak snižovat, musím konstatovat, že nepovažuji za objektivní, pokud není autor seznámen se všemi dostupnými informacemi.

Jedná se bezesporu o velice významnou publikaci, jež bychom samozřejmě měli vzít v potaz. S jeho srovnáním s dalšími obrazy, musím po jejich zhlédnutí, převážně souhlasit. Zvláště v obraze *Mladého studenta ve svém ateliéru* spatřuji nezanedbatelné podobnosti a je pravdou, že zpracování lůžka, stejně tak drapérie a stolička vykazují opravdu obdobné rysy. Po jejich prohlédnutí jsem si dokázala představit Willema Drosta jako autora našeho zlomku, ač mi ještě stále na mysl přicházejí další nezodpovězené otázky. V zásadě mi totiž připadá, že když jsem listovala novou publikací o Drostovi, spatřuji ve Zvěstování opravdu silné niterné zpracování, které u výše zmíněných srovnávacích obrazů postrádám. Obecněji také marně hledám nějakou polemiku o časovém zařazení obrazu do širších souvislostí a celkově do Drostovi tvorby.

Nejnověji se naším obrazem zabývá publikace od Jonathana Bikkera z roku 2005, kde již dílo s určitou dávkou jistoty připisuje Willemu Drostovi a řadí ho do počáteční části zabývající se jeho pracemi, nikoli do části sporné. Především se ale jedná o souhrnné reprodukování většiny umělecko-vědných názorů a jejich rozebrání, či vyvrácení. Kýženě mi zde ale opět chybí jakákoli zmínka k restaurátorským závěrům nebo Kramářově práci. Ovšem na druhou stranu se jedná především o Willema Drosta, a tak je jistě logické, že dává prostor názorům podporujícím jeho autorství.

Krátce nám představuje popis obrazu, kde je pouze zajímavé, že neuvádí polemiku o obsahu chybějící poloviny a udává, že zbylá, dnes neexistující část se zvěstujícím andělem.<sup>62</sup> Vytyčuje tři přední historiky umění, kteří se ztotožnili s autorstvím Willema Drosta, a to Kurta Baucha, Sumowského a Bruyna. I následnou Bruynovu změnu, kdy se domnívá, že se jedná o práci Maesovu, především na základě kresby, jež je uschována v Brně, kterou ale Sumowski zařazuje jako kopii podle originální kresby Maesovy. Dále jmenuje Sumowského srovnání Zvěstování s dalšími Drostovými obrazy, které jsem rozvedla již dříve. V konečném

---

<sup>61</sup> HAMSÍK (pozn. 12).

<sup>62</sup> BIKKER (pozn. 19) 58.

odstavci shrnuje svůj názor, cituji „*Není žádný stylistický důvod, aby kresba (brněnská výše zmíněná), která je kompozičně příbuzná s naším obrazem, byla kopií ztraceného Maesova originálu. Stejně tak se může jednat o kopii ztracené přípravné kresby Drostovy. Jestliže je Rembrandtova signatura autentická, mohlo by to ukazovat, že Drost provedl malbu během svého žákovského pobytu v mistrově ateliéru.*“<sup>63</sup>

## 2. 1. 8 Závěr

Závěrem bych ráda nastínila otázky a nejasnosti, které mi po prostudování dostupné literatury k tomuto tématu vyvstaly. Předem bych ráda uvedla, že se jedná o subjektivní dojmy a zařazuji je tedy záměrně na konec. Není mým cílem vyvracet výše reprodukované závěry, spíše jen upozornit na nezodpovězené souvislosti.

Rozruch, který náš zlomek zvěstování způsobil je jistě vcelku rozměrný, a vyjádřila se k němu většina velkých badatelů rembrandtovského bádání. Ovšem zarazil mě akutní nedostatek zabývání se naší literaturou, která se tomuto tématu věnuje. Mám na mysli práci Kramářovu, článek Jaromíra Šípa, či restaurátorské závěry. Ani k jedné z těchto věcí se žádná zahraniční literatura zásadněji nevyjadřuje, nebo je nikterak nevyvrací. Vyvstává mi v této souvislosti tedy na mysl otázka, zda- li s nimi byli seznámeni a brali je při svém uvažování v potaz.

Musím znovu zopakovat Sumowského poznámku o signatuře, která podle něj byla provedena pozdější rukou. Autentičnost podpisu je možné dokázat, ale samozřejmě se stoprocentní jistotou je to velice těžké, ovšem zmínka o pozdějším signování byla přeci vcelku nevyvratitelně prokázána restaurátorským průzkumem, kde bylo jasně uvedeno, že malba pod signaturou není nikterak poškozena, neobsahuje krakely a tudíž, že dílo muselo být podepsáno velmi záhy po svém vzniku.<sup>64</sup> V.V. Štech se jako jediný lehce tomuto věnuje a říká, že Rembrandt obraz signoval v době existencionální nouze a uvádí i důvody, proč si myslí, že se nejedná o práci Rembrandtovu.<sup>65</sup>

Odkaz na srovnání a přiřazení vyskytujících se tahů k jiným Rembrandtovým pracím, s pomocí rentgenových snímků, jak bylo představeno M. Hamsíkem, rovněž považuji za nutný nějakého komentáře, který mi velice v zahraniční literatuře chybí.

Nemohu nechat bez komentáře ani dataci, které se již současnější literatura vyhýbá. I v aktuálních popiscích v Národní Galerii není obraz nijak datován. Starší literatura, pokud

---

<sup>63</sup> BIKKER (pozn. 19) 59.

<sup>64</sup> ŠÍP / HAMSÍK (pozn. 12).

<sup>65</sup> Ibidem.

dataci zmiňuje, tak souhlasí se zařazením do konce let padesátých. V této konfrontaci je však třeba připomenout, na jakém základě datace vznikla. Především to byl závěr restaurátorský v kombinaci stylového rozboru Jaromíra Šípa, hlavně ale oba zdroje vycházeli z předpokladu, že se jedná o práci Rembrandtovu. Pokud však uznáme za pravděpodobného autora našeho zlomku Willema Drosta, je třeba dataci posunout. Tudíž je jistě toto pole bádání ještě plně otevřeno, neboť v dostupné literatuře, se v souvislostech s připsáním Drostovi, úvahy týkající se časového zařazení nevyskytují.

Přiřazení brněnské kresby k našemu fragmentu, které vidíme v nejnovější publikaci o Drostovi, a to na základě Bruynovy studie, mi připadá také poněkud vytržené ze souvislostí. Po zhlédnutí kreseb, které uvádí V. Kramář, musím konstatovat, že mi připadají mnohem věrohodnější. Mariina gesta, stejně tak kompozice, podoba Panny Marie i celkové vyznění, především Brémské kresby, vnímám jako velice trefné. Když se zaměřím pouze na kresbu brémskou, je postoj Panny Marie, gestikulace rukou a její vzhled nesmírně podobný našemu zlomku, ač je výjev stranově obrácený. Naopak kresba brněnská mi v celkové kompozici, ale především působením připadá příliš těžkopádná. Panna Marie zde sice má také rozepjaté ruce, ale je zvláště shrbená, což našemu zlomku neodpovídá. Stejně tak její vzhled úplně pozbývá rysy niternosti. Kniha spadlá na zem teoreticky může odpovídat, ale považuji ji za prvek tak obecný, že není dostačující pro odůvodnění podobnosti s pražským obrazem. I džbán vyskytující se na stolku a zdobené textilie příliš nekorespondují. Výrazně tvarované sedátko, či židle prostupující ze stínu na zlomku se opakuje v kresbě Brémské, nikoli brněnské. A tak se přikláním k verzi Kramářově, jako mnohem pravděpodobnější pro přípravnou studii Zlomku Zvěstování.

V této úvaze, ale jakkoli upouštím od rozhodování o Rembrandtově autorství brémské kresby a našeho obrazu, ani to nepovažuji k této konfrontaci za důležité. Vůbec není třeba uznat celkové výsledky práce, ale průběh nám v tomto ohledu může výborně posloužit. Náš obraz je stranově obrácený, ale gesta, poloha a podoba Panny Marie jsou velice podobné. Zarazila mě poznámka v Bikkerově práci o rentgenovém snímku, který ukazuje, že autor přemýšlel i o variantě, kdy kniha ležela na zemi, což by odpovídalo jak brněnské kresbě, tak ale i kresbám vybraným Kramářem. Ovšem o rentgenovém snímku, který by toto ukazoval, se nepojednává v restaurátorské studii, ani v jiných mně dostupných zdrojích.

Obecně mi zjištěná fakta v mnoha směrech přišla rozkolísaná. Většina publikací dílo jen povšedně zmiňuje, a pokud uvádí určité teorie, většinou nejsou podloženy rozsáhlejší studií. Ze stejných úst jsme slyšeli i několikero připsání různým autorům, tudíž se dá

usuzovat, že se jednalo z velké míry o subjektivní aktuální pocit, samozřejmě ovšem založený na velkých zkušenostech a znalostech autorů těchto úsudků. Ale i přesto mi přijde nedostačující téměř nulové vypořádání se s domácí literaturou, která se tomuto tématu věnuje téměř nejrozsáhleji. Samozřejmě tímto nechci nikterak snižovat hodnotu jejich odhadu, jedná se o odborníky nejpovolnější, ovšem domnívám se, že v takto komplikovaném případě by bylo na místě se obrazem zabývat komplexně. A tak na konec doufám, že se ještě v budoucnosti tomuto úchvatnému, a stále ještě závojem nedokonalého poznání opředenému obrazu, dostane nějaké rozsáhlé práce, která se pokusí zodpovědět všechny otázky a možnosti, které kdy v minulosti vyvstaly v co nejkompletnějších souvislostech.

## 2. 2 Arent de Gelder: *Vertumnus a Pomona*, po roce 1685

93, 5 x 122 cm, olej, plátno, falešná signatura *Rembrandt Fe. 1649*, inventární číslo:

O 112

Do sbírek Společnosti vlasteneckých přátel umění se přes složité putování po Evropě dílo dostalo díky daru významného sběratele a doktora J. Hosera v roce 1843.<sup>66</sup>

Přestože je dnes toto dílo považováno za jedno z nejvýznamnějších a zvláště charakteristických děl Gelderovi tvorby, bylo dlouho považováno za práci Rembrandtovu. Jistě k tomuto přispělo i pozdější opatření falešnou Rembrandtovou signaturou a datováním. Ale v minulosti se několikrát objevilo v různých rukou a bylo prodáno na několika aukcích, kdy se připisování střídalo mezi Rembrandtem a Arentem de Gelderem, jak níže představím.

První zmínky o historii tohoto obrazu jsou z 18. století, kdy se vyskytoval v kolekci markýze de Lessay, později komtesy de Verrue, v obou případech jako dílo Rembrandtovo. Stále považovaný za Rembrandta byl prodán 10. prosince 1776 za 13.700 franků Siru Joshuovi Reynoldsovi ze sbírek kolekce Blondel de Gagny. V roce 1789 se nacházel v kolekci Durnay jako práce Rembrandtova a v roce 1798 v pařížské kolekci Le Brun, nedlouho poté ještě v kolekci Duc de Choiseul. V posledních dvou zmiňovaných se již vyskytoval jako dílo Arenta de Geldera. V roce 1800 se dostal do sbírky Comte Fries ve Vídni a o něco později do sbírek barona J. B. Pouthona, v těchto případech opět jako dílo Rembrandtovo. Nakonec stále jako Rembrandt se dostal do sbírek sběratele umění a doktora J. Hosera, který ho později věnoval Společnosti vlasteneckých přátel umění.<sup>67</sup>

Jak bylo naznačeno, obraz tedy prošel množstvím rukou a má velice bohatou historii a je zajímavé i kolísání připsání. Každopádně i přes konečné odepsání Rembrandtovi je jisté, že je to velice významný obraz, který značně obohacuje soubor figurální malby holandského malířství v Národní galerii.

Časové zařazení obrazu, jak poukazuje Karl Lilienfeld<sup>68</sup>, není jednoduché, neboť nese prvky starších maleb, ale i novějších, a tak je datování provizorní do dob někdy po roce 1685, dokonce s možností, že mohl vzniknout až začátkem osmnáctého století, čemuž některé prvky odpovídají. Obecněji ho můžeme zařadit mezi tvorbu Geldera čistě v Rembrandtově duchu, po které byla v té době značná poptávka, protože po opadnutí nadšení po chladném

---

<sup>66</sup> ŠÍP (pozn. 7) 37.

<sup>67</sup> Kol. autorů (pozn. 56) 67.

<sup>68</sup> Karl LILIENFELD: Arent de Gelder : sein Leben und seine Kunst, Haag 1914.



virtuosním umění konce sklonku 17. století, začali umělci nacházet v ryzím Rembrandtově umění zalíbení.<sup>69</sup>

Byl zaslán na několik výstav, mimo jiné na slavnou rozsáhlou výstavu k výročí Rembrandtova úmrtí v Chicagu<sup>70</sup>, stejně tak na velkou výstavu *Rembrandt i jeho krag* v Krakově<sup>71</sup>, v obou případech již samozřejmě jako dílo Arenta de Gelder.

V záznamech nalézáme i několik kopií našeho obrazu. Jedna kopie obrazu se nalézá v muzeu v Nantes Nr. 414, pro které byla získána na aukci Deschamps v r. 1859.<sup>72</sup> Další kopie byla prodána aukčním domem Sotheby's jako následovník Jana Victors a kopie figury Pomony od Roberta Tournières (inventární číslo NM 889) se nachází v Nationalmuseum ve Stockholmu.<sup>73</sup>

## 2. 2. 1 Popis

Malbě dominují dva portréty polo postav Vertumna a Pomony, které jsou znázorněny ale až po kolena, a tak se nejedná o klasické polo postavy. Zabírají větší část plochy obrazu, za nimi je vpravo průhled do výrazně modře zpracovaného nebe a v pozadí za Pomonou je naznačena jakási architektura. Vlevo se tedy nachází Vertumnus převlečený za stařenu s výraznou červenou drapérií, jež mu přes hlavu spadá až na záda. Zbylý jeho oděv je již spíše nevýrazněji zbarvený, a to v hnědo oranžovém ladění. Pomona má naopak velmi zajímavě a bohatě zdobený světlejší šat, velký plochý klobouk, na kterém se v podobě modrých stužek spadajících až do jejího klína, opakuje modrá z pozadí. Ruce má obě složené v klíně a v nich drží ovoce, které odkazuje na její funkci.

Celkové vyznění obrazu je tedy výrazněji barevnější než u předešlých dvou obrazů v Národní galerii, ale plně v duchu Arenta de Gelder, a především postava Vertumna nese odkaz Rembrandtovy malby.

---

<sup>69</sup> ŠÍP (pozn. 7) 37.

<sup>70</sup> Kol. autorů (pozn. 56) 67.

<sup>71</sup> Kol. autorů: *Rembrandt i jego krag*, Warszawa 1956, č. 44, s. 92.

<sup>72</sup> LILIENFELD (pozn. 68) 179.

<sup>73</sup> Galerijní identifikační karta NG Praha.

## 2. 2. 2 Arent de Gelder

Nerada bych se zde zabývala životopisnými údaji, ale pro zařazení jen několik dat, které jeho život postihují a nejsou tak obecně známy jako život Rembrandtův. Arent de Gelder se narodil 26. října 1645 v Dordrechtu do dobře situované rodiny. Podle Houbrakena absolvoval první studia u Samuela van Hoogstraten, ale nejsou přesně časově zařazeny. Podle několika zdrojů se můžeme domnívat, že přibližně okolo roku 1660. V roce 1661 byl již v Rembrandtově ateliéru, kde zůstal několik let, pravděpodobně až do roku 1667. Poté se navrátil do svého rodného Dordrechtu, kde zůstal po zbytek svého života a pokračoval v malbě v Rembrandtově stylu. Jeho nejčasněji datovaná malba pochází z roku 1671 (*Ecce Homo*, Dresden). Po návratu do rodného města se De Gelder potkal s A. van Houbrakenem a zásoboval ho informacemi o Rembrandtovi, které nalézáme v Houbrakenově publikaci z roku 1718. Právě od něj víme, že byl De Gelder ve velice dobré kondici ještě v roce 1715, zemřel až 27. srpna 1727.<sup>74</sup> Během mnoha let jeho produktivního období v Dordrechtu neopustil malbu v Rembrandtově stylu, a tak není divu, že i náš obraz byl po jistou dobu s Rembrandtem zaměňován.

## 2. 2. 3 Téma obrazu

Původně pochází Vertumnus a Pomona z antických bájí a zobrazuje dva z římských bohů. Pomona byla bohyně ovoce<sup>75</sup>, která, ač nepatřila mezi mocné bohyně, sklízela od Římanů velkou úctu. Spolu se svým manželem Vertumnem sdíleli chrám na Aventinu. Vertumnus, také římský bůh, a to střídání ročních období, později bůh všech změn, byl převzat pravděpodobně od Etrusků<sup>76</sup>. Svou manželku doplňoval i tím, že byl považován za dárce květů a ochránce ovoce. Podle něj se lidem nestálé povahy v Římě přezdívalo *ve znamení Vertumna*. Pro náš obraz je důležitá jiná jeho schopnost, a to měnění své vlastní podoby, což byla sice výsada všech římských bohů, ale u něj často užívaná.

Na našem obraze je zobrazen Vertumnus a Pomona podle Ovidiových Proměn, oblíbené téma holandských malířů sedmnáctého století. Pomona, jako bohyně ovoce, se věrně starala o své sady, o které velmi pečovala, ale lásce se vyhýbala. Měla mnohé nápadníky, mezi nimiž nechyběli polobohové i bohové, ale všechny stále odháněla. Mimo ně, patřil mezi nápadníky i Vertumnus, bůh všech změn. Ale také on byl Pomonou stále odmítán, a tak se

---

<sup>74</sup> Ed. Deirdre C. STAM: Rembrandt after three hundred years : a symposium - Rembrandt and his followers, October 22-24, 1969, Chicago 1973, 54.

<sup>75</sup> Ed. Ludvík SVOBODA: Encyklopedie antiky, Praha 1973, 484.

<sup>76</sup> Ibidem 669.

jednoho dne záměrně přeměnil ve vetchou stařenu a Pomonu navštívil. Pomona jeho převlek neodhalila, a on ji přesvědčil, že Vertumnus je skvělým mužem a pro ní nejlepším nápadníkem.<sup>77</sup>

## 2. 2. 4 Uměleckohistorické názory

Karl Lilienfeld ve své knize zabývající se Arentem de Gelderem<sup>78</sup>, uvádí především teorii na časové zařazení našeho obrazu. Barevnost, jež máme možnost vidět na obraze, především v provedení oděvů, soudí jako veskrze charakteristickou pro tvorbu Gelderovu, tudíž ho udivuje jak dlouhou dobu byl připsán Rembrandtovi. Složitější otázkou je ale časové zařazení díla, na kterou uspokojivě odpovědět nedokáže. Celkový kolorit a styl malby odpovídá zcela vkusu 18. století. Jenže oděv Pomony a její pojednání velmi připomíná obraz *Ester a Mordechaj* nalézající se v Budapešti a vzniklý v roce 1685, tedy poněkud dříve. Naproti tomu bohaté užití modré barvy ukazuje na pozdější období. Zcela typické pro Geldera jsou motivy, jako je ovoce v Pomonině ruce, silné zkrácení jejího klína a zdůraznění okrajů oděvů (např. při dolním okraji šatu stařeny).<sup>79</sup>

Obraz, zvláště v postavě Vertumna vychází z Rembrandtovy rytiny tzv. „*Preciosa*“, později obvykle nazývána jako „*Ruth a její tchýně*“. Ovšem podobnosti této skupiny s Rembrandtovým dílem „*Sarah přivádějící Hagaru k Abrahamovi*“, může však ukazovat na to, že rytina pojednává toto téma.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Publius Ovidius NASO: Kniha XIV, in: Proměny, Praha 1988, 328-330.

<sup>78</sup> LILIENFELD (pozn. 68).

<sup>79</sup> Ibidem 177-178.

<sup>80</sup> Ibidem 178.

### 3. Autorská práce

#### 3.1 Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Učenec v pracovně*, 1634

141 x 135cm, olej, plátno, značeno vlevo dole *Rembrandt F. 1634*, inventární číslo: DO4288

Jediný, dnes obecně uznávaný obraz jako dílo Rembrandtova na našem území. Do sbírek dnešní Národní Galerie byl získán v roce 1945 z bývalé Nostické obrazárny, kde se v inventáři nalézal od roku 1819.<sup>81</sup>

Je signován a přesně datován v levém dolním rohu. A tak v souvislosti s dalšími poznatky nejsou v současné době pochyby o Rembrandtově autorství. Stejně tak stylově malba odpovídá rannému amsterdamskému období, díky čemuž je přijímána i datace uvedená spolu se signaturou. Ovšem není ani tato malba dnes úplně jasně vykládána. Sice nám nadělá starosti autorství, ale o to více námět, o kterém se stále diskutuje. Tématika tohoto starce totiž není v Rembrandtově díle těchto let osamocená, a tak se nabízí hlubší interpretace námětu, s tímto se ztotožňuje především Horst Gerson<sup>82</sup>. Také se v této souvislosti upustilo od pojmenování obrazu jako Rabín na dnešní podobu Učence v pracovně.

Jak je jistě z důležitosti obrazu pro naše sbírky patrné, je dnes trvale vystaven ve Štenberském paláci v Praze ve sbírce starých mistrů Národní galerie. Visí ve společnosti několika dalších obrazů, které jsou s Rembrandtem úzce spjaty. Hned vedle se nachází výše zmíněný *Fragment zvěstování* a dále několik prací jeho žáků, kteří doplňují celý komplet.

Portrét vznikl v roce Rembrandtova sňatku se Saskií von Uylenborch a můžeme ho řadit k typickému příkladu rembrandtových portrétů ranného amsterdamského období. Jak je obecně známo, portrétní umění v Holandsku té doby bylo velmi oblíbené a především v podání Rembrandtově dostává podobu velmi osobitou.

##### 3.1.1 Popis

Obrazu jasně dominuje portrét staršího muže, který se k nám zleva otáčí. Je přímo ve středu obrazu a poutá na sebe téměř veškerou pozornost, neboť vše ostatní na obraze divák vnímá jen jako dotváření atmosféry. Opět se jedná o velmi propracovaný portrét, který klade důraz především do výrazu staršího muže, ze kterého dýchá vzdělání, což také podporují věci rozložené po stole, za kterým učenec sedí. Hledí přímo na nás, jako bychom na něj právě

<sup>81</sup> Galerijní identifikační karta NG Praha.

<sup>82</sup> Horst GERSON: Rembrandt paintings, Amsterdam 1968.

promluvili a on zvedl zrak od knihy, kterou právě četl a otočil se na nás. Je zasazen do prostředí pracovny, ze které je ale divákovi větší část utajena. Má možnost spatřit pouze stůl pokrytý knihami a dalšími pomůckami, v pozadí za mužem kamennou stěnu a závěs, tím je celý výjev zakončený.

Jak je pro Rembrandtovo podání typické, muž je oděn v mohutný sametový zdobený šat a na hlavě má pokrývku. Kromě pronikavého výrazu nás upoutá mistrovské zpracování drapérií, jež jsou jistě druhou věcí, které si okamžitě všimneme.

Světlo dopadá zleva a nejvíce nám osvětluje kamennou stěnu v pozadí a přes učencovu tvář, obě ruce a jeho záda dopadá až k přední části stolu, kde modeluje skvostně zdobenou textilií. Z části vytváří stín na rozevřené knize ležící na stole, ale zbylé součásti jsou již po většinou skryty do tmy, ze které pod určitými úhly pohledu a dopadu světla, vystupují.

### **3. 1. 2 Dochovaný stav a restaurování**

Restaurování proběhlo v roce 1985, předtím se pouze v souvislosti s Fragmentem Zvěstování PM prováděly předběžné rozborů techniky malby. Obraz se zachoval v dobrém stavu, nepříliš poničený, pouze desinterpretovaný několika vrstvami pozdějších zhnědlých laků a retuší zkreslujících studené odstíny pozadí, které byly při restaurování jemně odstraněny. V dnešní podobě je zásadní změnou pouze nažehlení malby na nové plátno pocházející z neznámé doby, jež je s drobnými opravami a novým nažehlením ponecháno. Bylo také odstraněno („odmyto“) pozdější obtažení signatury, která je jinak zachována v dobrém stavu. Malována hnědou barvou na šedém podkladu. Retuše byly provedeny převážně akrylovými barvami.<sup>83</sup>

Podložka malby je plátno, pravidelně tkané křížovou vazbou. Tato podložka je pro Rembrandta ve třicátých letech výjimečná, neboť převažuje dubová deska. Rukopis malby je dělený v několika částech obrazu a převažují poměrně tenké nánosy barvy.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Mojmir HAMSÍK: Restaurátorský průzkum, NG 1958.

<sup>84</sup> Ibidem.

### 3. 1. 3 Slohové zařazení a uměleckohistorické názory

Celková kompozice je tedy velmi jednoduchá, soustředěná pouze na hlavní postavu portrétovaného muže, bez jakýchkoli doplňujících postav. Není v Rembrandtově tvorbě osamocená a tak nacházíme v polovině třicátých let několik podobně zpracovaných portrétů, jejichž vzájemné souvislosti ještě nebyly plně zodpovězeny. Mají podobnou kompozici a v několika případech se jedná i o portrét stejného modelu, jednalo se pravděpodobně o profesionálního herce.<sup>85</sup>

Obrazy jsou si nesmírně podobné, a tak byla a je otázka vzájemných souvislostí stále na místě a vyjádřilo se k ní několik historiků ve svých studiích a dospěli k několika možnostem výkladu.

Obecnější slohové zařazení provedl již Emile Michel<sup>86</sup>, který naše dílo zařadil mezi obdobné práce, jež Rembrandt v ranném amsterdamském období vytvářel. Upozornil, že si Rembrandt rád vybíral za modely židy z amsterdamské populace s charakteristickými rysy, které odíval do orientálních šatů a přestrojoval je za své hrdiny. Oblékal je do nespočtu oděvů, díky kterým spolu s doplňky z nich vytvářel hrdiny z dob minulých, jež nazýval náhodně, či pojmenováním převzatým z Písma. Ve většině případů se ale především jednalo o brilantně provedené studie. Náš obraz zařadil do společnosti několika maleb z rozličných míst, jedna se nacházela u vévody z Bedford, dále u Lorda Derbyho, Sira Philipa Milese, malby starého muže v mnichovské Pinacotéce, datované léty 1633, obrazu v Belvederu ve Vídni a nejznámější obraz Rabína v Chastworth datovaný rokem 1635. Tento typ portrétů, které představují výše zmiňované malby považuje v třicátých letech za nesmírně oblíbené, což potvrzují i mnohé dochované žakovské kopie, zaznamenané Salomone Koninckem například v Berlíně, Turíně, Drážďanech a dalších kolekcích.<sup>87</sup>

Horst Gerson naznačil, že by se dílo mohlo interpretovat poněkud hlouběji. Poukazuje na Rembrandtovu kresbu v památníku německého obchodníka Burcharda Grossmanna, který v roce 1634 navštívil Saskiinu rodinu van Uylenburgh v Amsterdamu. Zmiňovaná kresba zobrazuje poprsí starce, který byl vysoce pravděpodobně modelem k našemu a dalším souvisejícím obrazům. Kresba je doplněna poznámkou „Zbožná duše si cení výše pocty než

---

<sup>85</sup> ŠÍP (pozn. 7) 18.

<sup>86</sup> Émile MICHEL: Rembrandt : His Life, his Work, and his Time : in two volumes. Vol.I., Londýn 1894.

<sup>87</sup> Ibidem 217-218.

zisku“.<sup>88</sup> Podle průzkumů poslední doby je například tzv. Orientálec ze sbírky Devonshire rozšifrován jako obraz krále Azariáše stíženého malomocenstvím, a tak se nabízí otázka, že mohly být i ostatní obrazy tohoto typu koncipované jako konkrétní biblické osobnosti, se kterými si zatím nevíme rady.<sup>89</sup>

Gerson ve své publikaci také dává náš obraz do kontextu *Minervy* z roku 1635 (Londýn, sbírka Weitzner), kde se uvažuje, že by se mohlo jednat o protiklad našemu obrazu, ovšem on to pouze naznačuje.<sup>90</sup> Jejich vzájemná podobnost i téměř totožná velikost obrazu by tuto teorii podporovaly. Kompozičně jsou také téměř shodné, s použitím stejného světelného efektu, a také podobných prvků, odkazujících na moudrost. Mohlo by se jednat o námět „*Vita activa et contemplativa*“, který byl oblíbený v holandském malířství 17. století. V tomto případě by měl tedy Rembrandt na mysli znázornění protikladu mezi aktivním životem, personifikovaným Minervou, a mezi životem v kontemplaci, zobrazeným na našem obrazu.<sup>91</sup>

Relativně rozsáhlý text je obrazu věnován v Korpusu Rembrandtových maleb, kde je ale velký prostor dán převážně technice malby. Není zde žádný důvod k polemice o Rembrandtově autorství a je uznávána i datace uvedená na obraze, které odpovídá technika malby a dílo je tak zařazeno do ranného amsterdamského období. Především se jedná o plasticitu a světelnou modelaci obličeje, jež koresponduje se stylem tohoto období. Je srovnáván s několika dalšími malbami přibližně z těchto let, jejichž stylu se podobá a shoduje se i v dalších prvcích, jako je zátiší s knihami a použití světelných prvků.<sup>92</sup>

Neboť je plátno vyšší než širší a jsou patrné některé odříznuté části v kompozici, je pravděpodobné, že byl obraz vpravo i vlevo lehce oříznut, ale není v současné době možné to lépe specifikovat.<sup>93</sup>

Co se tématu týká, jsou zmíněny obě možné varianty výkladu a v souvislosti s dvěma vyobrazenými glóby se usuzuje, že by se mohlo jednat o astronoma nebo geografa, ovšem na druhou stranu usuzovat tak pouze podle glóbu je nepříliš průkazné.<sup>94</sup>

Werner Weisbach náš obraz učenice zařazuje do takzvaných „fantazijních obrazů“, mezi nimiž zaujímají portréty mužů ze třicátých let velkou část. Zároveň uvádí, že v nich

---

<sup>88</sup> ŠÍP / SEIFERTOVÁ (pozn. 14) 164.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> GERSON (pozn. 82) 248.

<sup>91</sup> Idem 1984, 164.

<sup>92</sup> Kol. autorů: *A Corpus of Rembrandt Paintings : II. 1631-1634*, Haag 1986, 514.

<sup>93</sup> Ibidem 518.

<sup>94</sup> Ibidem.

nevidí takovou duševní hloubku jako např. u vídeňského obrazu *Rembrandtova matka*. V těchto portrétech rozeznává spíše kladení důrazu na patriarchální důstojnost a reprezentativní vzhled zobrazovaných osob, představuje je v duševní velikosti patriarchy. K tomuto vzezření využívá mimo samotných portrétovaných, kteří působí jako vzdělaní starci, především drahých a vznešeně působících oděvů. Ty nalézáme i na našem obraze. Oddělovat od sebe portréty „rabínů“ a orientálně oblečených postav podle něj není možné. Za společné u nich vidí Rembrandtovo nadšení pro exotické kostýmy, aniž by se jakkoli držel historické pravdivosti. Na některých rozeznáváme židovské rysy, na jiných máme pochybnosti, zda to nejsou jen oblečené postavy do židovského šatu. Mnohdy obléká naopak židovské modely do orientálních atributů (jako je např. turban). Jeho zobrazení ale neodpovídá vzhledu jeho skutečných současníků, portugalských židovských rabínů, které potkával v Amsterdamu. Zobrazuje pouze svou romantickou představu o židovských učencích. Jeho účelem bylo, aby portrétované postavy vypadaly zajímavě, oduševněle a měly exotický vzhled.<sup>95</sup>

*Učence v pracovně* z pražské Národní galerie řadí do těchto fantazijních obrazů, především na základě kostýmu. Celkově ho považuje za imposantní polofigurální portrét a jistě předpokládá, že podle atributů se jedná o učence.<sup>96</sup> Z hlediska obecného ovšem nijak nenaznačuje hlubší interpretace těchto děl a spíše je považuje za impozantně podané fantazijní portréty bez dalších kontextů.

---

<sup>95</sup>Werner WEISBACH: Rembrandt, Leipzig 1926, 286-287.

<sup>96</sup>Ibidem 287.



## 4. Závěr

Otázky autorského připsání jsou u Rembrandta opravdu nesmírně složité, a tak bylo mou snahou především představit několik děl, nyní se nalézajících v pražských sbírkách Národní galerie a pokusit se o reprodukování zásadních uměleckohistorických názorů. Problematika autorství je natolik komplikované téma, že je zde samozřejmě pouze rámcově naznačena v souvislosti se zmíněnými díly, neboť se to práce velmi úzce dotýká.

Zvolila jsem tedy jako zásadní těžiště tyto tři malby: *Učenec v pracovně*, *Zvěstování P. Marii* a *Vertumnus a Pomona*, neboť odpovídají problematickému autorství v souvislosti s Rembrandtem Harmenszem van Rijn. Na našem území se v současné době ve státních sbírkách nalézá jediná, dosud nikým nezpochybněná, autorská práce Rembrandtova, a to *Učenec v pracovně*, jež je samozřejmě do práce zařazena. Dále je studie doplněna rozvedením dvou obrazů v minulosti Rembrandtovi připisovaných, dnes však již většinově za jeho dílo nepovažovaných. Oba nesou Rembrandtovu signaturu, ovšem v případě obrazu *Vertumnus a Pomona* se nejedná o signaturu autentickou. Přesto mají za sebou velmi zajímavou minulost. Především u těchto dvou maleb je na jejich pozadí částečně naznačena komplikovanost autorského připsání, jež bývá velice složitě určována.

Jistě můžeme za nejvíce sporný obraz označit fragment *Zvěstování P. Marii*, u něž otázka autorství ještě stále není úplně uspokojivě uzavřena. Studium relativně obsáhlé literatury, jež jsem k tomuto obrazu shromáždila a výše reprodukovala, se mi nepodařilo nalézt uspokojivou (komplexní) odpověď na tuto základní otázku. Současná absence konkrétnějšího časového zařazení, které za předpokladu Drostova autorství nemůže být příliš variabilní (s ohledem na jeho brzký odchod do Itálie), způsobuje v mých očích značné pochybnosti. Stejně tak jako kolísavé připisování různým autorům, mnohdy navíc i ze stejných úst, vzbuzuje spíše pocity, že se nejednalo o hlouběji promyšlené a podložené úvahy, ač tyto názory povětšinou vycházeli z úst a pera největších badatelů na téma Rembrandtovy malby. Srovnávací materiál v nejnovější publikaci Jonathana Bikkera rozebrané již výše, je z hlediska malby velmi přesvědčivý, ale jedná se z větší části o reprodukování názoru Sumowského. Ovšem z hlediska kresebného srovnání nám zůstává otázka, zda-li byl autor seznámen se studií Kramářovou, alespoň po stránce informační. Pokud byl, neumím si vysvětlit srovnání brněnské kresby k Fragmentu, neboť kresby vybrané Kramářem, celkově odpovídají mnohem více (viz. příloha č. 2). Také je třeba znovu připomenout restaurátorskou zprávu a její závěry, jež nebyly vlastně nikdy řádně přijaty, ale také ani nikde vyvráceny. Jistě

můžeme pochybovat, zda-li čeští badatelé nebyli příliš hnáni touhou po objevení nového Rembrandta na našem území, a díky tomu snahou nalézt potřebné důkazy, jakkoli alespoň částečně pravděpodobné. Ovšem po důkladnějším seznámení se všemi výše uvedenými staršími „tuzemskými“ materiály a jejich konfrontací s novějšími zdroji (domácími i zahraničními), s takovou interpretací nemohu souhlasit, neboť stále jsou jejich úvahy na toto téma nejrozsáhlejší a množství srovnávacího materiálu předkládají také nemalé. A především jsou jejich závěry podložené restaurátorským průzkumem. Abych ale reprodukovala názory českých předních badatelů objektivně, je třeba připomenout, že V. V. Štech se nikdy s těmito názory neztotožnil a byl přesvědčen, že se nejedná o Rembrandtovu autorskou práci, nýbrž o dílo vynikajícího žáka z Rembrandtova nejbližšího okolí.

Zlomovým bodem pro toto dílo byla výstava pořádaná v Chicagu v roce 1969/70 k výročí Rembrandtova úmrtí, kam byl obraz zaslán. Naši badatelé doufali (po závěrech nedávno provedeného restaurátorského průzkumu), že se již konečně plně vyjasní situace a budou přijaty jejich závěry. Ovšem dílo se odtud navrátilo se soudem úplně opačným. Většina předních badatelů, kteří v Chicagu dílo shlédli, ho považovali za práci některého skvělého Rembrandtova žáka. Nutno ale v tomto kontextu připomenout, že padlo vcelku velké množství možných jmen (z mého pohledu se jednalo převážně o rychle vynesené soudy), kterým pravděpodobně nepředcházela rozsáhlejší zkoumání. Přesto se ale vyhýbám závěrům ohledně autorství, pouze se snažím naznačit nedostatky přestavených teorií, jež mi během práce vyvstaly. V tomto světle mi tedy otázka autorského připsání této malby přijde stále více než-li otevřená.

Zbylé dva obrazy jsou s ohledem na autorství již mnohem jasnější, alespoň ve světle dnes přijímaných názorů. Přesto u obou jistě pochybnosti stále existují, jen jsou jiného rázu. Gelderův obraz *Vertumnus a Pomona* má velmi zajímavou minulost, během níž putoval podle dochovaných záznamů po mnoha místech Evropy. V tomto smyslu o něm tedy víme nejvíce. Mimo to je zajímavé jeho střídavé připisování kolísající mezi Rembrantem a Gelderem, ač je dnes s jistotou připisován Gelderovi, dokonce jako jeho velice typická práce, čistě v mistrově duchu. Samozřejmě střídavé připisování bylo jistě ovlivněno především falešnou mistrovou signaturou spolu se stylem malby. Dosud nevyřešenou otázkou zůstává časové zařazení. Karl Lilienfeld uvažuje o dvojí možné dataci, přičemž obě jsou podložené rozumnými a věrohodnými úvahami. Celkový styl malby a kolorit plně odpovídá vkusu 18. století, ale některé části obrazu silně připomínají jiný Gelderův obraz z roku 1685, což by naznačovalo, že by doba vzniku obrazu mohla být podstatně časnější.

Jedinou autorskou prací je tedy třetí výše zmíněný obraz *Učenec v pracovně*. Jedná se o práci z raného amsterdamského Rembrandtova období. Přední badatelé nijak nevylučují mistrovo autorství, stejně tak datace uvedená na signatuře je obecně přijímána. Ovšem zde vyvstává ještě jiný problém v souvislosti s námětem obrazu, jak bylo v samotném textu vysvětleno. Jako model je zde zobrazen (pojímán) muž, jehož tvář se vyskytuje i na dalších obrazech, stejně tak existují další malby, o jejichž vzájemné souvislosti se stále uvažuje. Horst Gerson naznačil hlubší interpretaci našeho díla, tak jak tomu bylo poslední dobou učiněno i u některých jiných podobných děl, ale dosud není tato teorie hlouběji prozkoumána a obecněji přijata. Někteří badatelé totiž v těchto obrazech nespatřují více, než-li typové studie.

Pokusila jsem se zmínit i několik dalších děl, které se dnes již ve státní sbírce Národní galerie v Praze nenalézají a nebyly plně zodpovězeny otázky jejich autorství. Ovšem s největší pravděpodobností se jedná o práce některých z jeho žáků, což je téma, které ač s Rembrandtem samozřejmě velice úzce souvisí, je natolik obsáhlé, že na něj již nezbylo místo. Stejně tak jsem se záměrně vyhýbala rozsáhlejším životopisným údajům, pouze s výjimkou Willema Drosta, u kterého se domnívám, že tyto informace jsou na místě pro lepší pochopení celkového záměru mé práce.

Závěr práce mě tedy opět navrací k obecnější problematice autorství, které jsem se snažila věnovat a jež po celou dobu tvoří neodmyslitelnou součást studie. Bylo ukázáno, že co odborník, to jiný názor. Dále je zřejmé, že bez přesné znalosti minulosti se jen velice těžko dospívá k uspokojivým výsledkům. U nejednoho díla se několikrát změnilo možné autorství, a tak je možné, ba pravděpodobné, že za nějaký čas, ve světle nových informací nebo nových pohledů na věc, se může opět změnit (nově interpretovat) část nebo převážná většina toho, co bylo výše napsáno.

## Seznam použité literatury:

- Anonym (Lukáš): Evangelium Lukášovo, in: Bible, český ekumenický překlad, Praha 1995
- Anonym (Matouš): Evangelium Matoušovo, in: Bible, český ekumenický překlad, Praha 1995
- BAUCH Kurt: Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967
- BIKKER Jonathan: Willem Drost (1633-1659): A Rembrandt pupil in Amsterdam and Venice, London 2005
- BREDIUS Abraham: The paintings of Rembrandt, Vienna, 1936
- DUS Jan A. / POKORNÝ Petr: Neznámá evangelia, novozákonní apokryfy I, Praha 2006
- Ed. SVOBODA Ludvík: Encyklopedie antiky, Praha 1973
- Ed. STAM Deirdre C.: Rembrandt after three hundred years : a symposium - Rembrandt and his followers, October 22-24, 1969, Chicago 1973
- FILLA Emill: Rembrandt, Praha 1939
- GERSON Horst: Rembrandt paintings, Amsterdam 1968
- Kol. autorů: Rembrandt after three hundred years : an exhibition of Rembrandt and his followers, Chicago 1969
- Kol. autorů: Rembrandt i jego krag, Warszawa 1956
- Kol. autorů: A Corpus of Rembrandt Paintings : II. 1631-1634, Haag 1986
- Kol. autorů: Aukční katalog Meissner & Neumann, veletržní aukce 5 / 1999
- KRAMÁŘ Vincenc: Rembrandtovo Zvěstování P. Marie, Praha 1926
- LILIENFELD Karl: Arent de Gelder : sein Leben und seine Kunst, Haag 1914
- MICHEL Émile: Rembrandt : His Life, his Work, and his Time : in two volumes. Vol.I., Londýn 1894
- NASO Publius Ovidius: Proměny, Praha 1988
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006

- SLAVÍČEK Lubomír: Vincenc Kramář and a fragment of Rembrandt's *Annunciation of the Virgin*, in: Bulletin NG, Praha 2007
- SUMOWSKI Werner: Gemälde der Rembrandt-Schüler. I, J. A. Becker - A. van Dijck, Landau / Pfalz 1983
- ŠÍP Jaromír: Holandská figurální malba 17. století v pražské Národní galerii, Praha 1969
- ŠÍP Jaromír: Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii, Praha 1976
- ŠÍP Jaromír / HAMSÍK Mojmír: Rembrandtův zlomek Zvěstování Panně Marii po restauraci, in: Umění XIII 1965
- ŠÍP Jaromír / SEIFERTOVÁ Hana: Fragment Zvěstování P. Marii, in: Národní galerie v Praze I, Praha 1984
- ŠTECH Václav Vilém: Rembrandt, Praha 1966
- WEISBACH Werner: Rembrandt, Leipzig 1926
- WETERING Ernst van: Delimiting Rembrandt's Autographs Oeuvre – an Insoluble Problem?, in: The mystery of the young Rembrandt, Mnichov 2001

## **Příloha č. 1**

### **Mojmír Hamsík: Restaurátorský průzkum, 1958, NG Praha**

#### **Signatura:**

*„Signatura byla pod vrstvami zhnědlých laků poměrně špatně čitelná, proto byl pravý dolní roh obrazu zbaven tří vrstev laků a ponechána pouze nejstarší, tenká laková vrstva, kterou je možno prokázat fluorescencí v UV světle.*

*Podpis je psán tmavě šedou na středně šedém podkladě v místě, kde je původní barva podle rentgenového snímku neporušená. Po odlakování je jasně čitelný /fotografie v sodíkovém světle/, velmi dobře zachovaný. Barva podpisu nezaplňuje staré krakely /mikrofotografie/, je nerozpustitelná do té míry, že zřejmě nepochází z novější doby. Způsob písma odpovídá jiným známým signaturám Rembrandtovým.*

#### **Materiální stav:**

*Podrobný průzkum stavu obrazu byl proveden již roku 1958, kdy byla ověřována pravost signatury a zároveň studována malířská technika. Celá plocha malby byla rentgenována a bylo zjištěno, že obraz je kromě poškozených okrajů velmi dobře zachován, že však jeho vzhled je silně zkreslen čtyřmi vrstvami laků. Provedené sondy ukázaly překvapující rozdíl v tónu původní malby. Jak bylo potvrzeno restaurací, vyskytují se uvnitř plochy obrazu jen drobná odpadlá místa; plošně je malba odřena podél švu a v několika místech v pozadí. Seslabení tenkých vrstev malby bylo pozorováno na přehozu, splývajícím s předloktí pravé ruky P. Marie, kde byla porušená malba kryta přemalbou. Na povrchu malby nejsou patrné žádné stopy ohně, který měl být podle předpokladu V. Kramáře příčinou poškození. K otázce původního formátu bylo možno zjistit jen tolik, že obraz, soudě podle průběhu nití, je nahoře a vlevo seříznut. Podél horního okraje je ještě zvlnění nití mírně patrné, takže nechybí příliš velká část plátna, avšak podél levého okraje probíhající šev nasvědčuje tomu, že snad celá levá polovina obrazu chybí.*

#### **Restaurace:**

*K restauraci došlo až v roce 1964, kdy byly odstraněny zhnědlé olejové laky značného stáří. Právě ty vrstvy, jež nejvíce zkreslovaly malbu, byly při minulé restauraci, prováděné po koupi obrazu A. Bělohoubkem, ponechány. Byla to jednak žlutohnědá vrstva olejoprskyřičného laku, v pořadí od povrchu obrazu druhá, jednak třetí, úplně zhnědlá vrstva olejového laku, jež zakrývala všechny studené odstíny, na příklad našedlé růžové tóny přehozu*

*P. Marie, a zároveň zplošťovala modelaci. Nejstarší, čtvrtá vrstva laku, poměrně tenká a bez velkého vlivu na kolorit, byla jen vyrovnána a ponechána se zbytky mladších laků, jež ulpívají ve struktuře malby a dodávají celku obrazu příznivého vzhledu. Seslabení a vyrovnání laku bylo kontrolováno luminiscencí v ultrafialovém světle, aby povrch malby nebyl obnažen. Po odmytí lakových vrstev se projevíly více nerovnosti povrchu, trhliny a zlomy. Proto byl obraz znovu rentoilován, a to atmosférickým tlakem, aby reliéf malby zůstal nedotčen. Retuš byla provedena akvarelem a kvašem imitativním způsobem, kde byla nezbytná pro celkový vzhled obrazu.*

### **Malířská technika:**

*Podložka: Obraz je malován na poměrně husté a jemné plátno (14 x 15 nití na cm), sešité ze dvou částí stejného druhu, křížově tkané.*

*Podklad: má dvě základní vrstvy: spodní hnědou, typu bolusové hlínky, o síle až 0,310mm v prohlubních mezi nitěmi, svrchní tmavošedou, tenčí, obsahující hrubozrnnou olovnatou bělobu. Šedou vrstvu překrývá ještě tenký nátěr černou barvou. Pojidlo podkladu je ve všech vrstvách převážně olejové. Technika šedé vrstvy různé intenzity tónu na hnědém podkladu i její kombinace s černou mezivrstvou, uloženou někdy i jako spodní vrstva, byla popsána při analýze techniky pozdních Rembrandtových obrazů v laboratoři londýnské Národní galerie.<sup>97</sup> Šedá vrstva byla nanесena stěrkou nebo podobným nástrojem, který zanechal ostré, zvýšené okraje nánosu, patrné na RTG snímku jako bílé čáry různého směru, obsahující zmíněnou hrubozrnnou olovnatou bělobu. Vrstva stíní v silnějším nánosu značně paprsky X a je pravděpodobně příčinou toho, že některá místa obrazu jsou na rtg snímku nápadně světlejší bez souvislosti s malbou a jsou rozmlžena.*

*Malba: obsahuje hlavně pigmenty typu okrů, pozzuoly, sieny a umbry. Vzorky byly odebrány pouze z okraje několika málo defektů. Pigmenty, popsané A. Bělohoubkem v Kramářově práci, byly zřejmě stanoveny jen odhadem a neodpovídají skutečnosti. Lakový filtr zavínil, že v bílém šatu P. Marie i v barvě lůžka byla spatřována mylně jako hlavní složka žluť. Temná červeň v barvě koberce na klekátku i ve stínech Mariina přehoze je železitá a odpovídá červeným okrům a pálené sieně, nikoli mořenovému laku, jak uvádí Bělohoubek.*

---

<sup>97</sup> F. I. G. RAWLINS / A. E. A. WERNER: Some scientific investigation at the National Gallery, London, Endeavour 1954, č. 51.

J. PLESTERS: Cross sections and chemical analysis of paint samples, Conservation II, 1956.

Shodný je typ granulované šedé vrstvy zvláště v průřezu malby Podobizny Margarety Trip, 1660 – 1661, National Gallery, Londýn.

*Celkový kolorit je i po odstranění laků nápadně teplý, ačkoli malba spočívá na tmavošedé podkladové vrstvě. Tato vrstva se opticky uplatňuje jen výjimečně, na příklad v modelaci těžkých záhybů Mariina přehozu, kde prosvítá tenkou malbou růžového odstínu.*

*Systém malby je poměrně jednoduchý, jak vyplývá z průřezů i rtg snímků a nelze předpokládat žádné složité podmalby. V některých průřezích se vyskytuje opakování střídavých nánosů krycí a polo lazurní barvy týchž odstínů. Složitý je však rukopis a s tím související výška nánosu malby, jež má velké rozpětí a kolísá od poměrně tenkých vrstev v pozadí až k tzv. Nakládání pastě v malbě knihy, jež úplně vykryvá paprsky X. V rukopisu jsou nápadné rozdíly. Inkarnát je modelován úzkým, špičatým štětcem a je ve světlech poměrně plochý, jak vyplývá z rtg snímku tváře P. Marie. Stíny obličeje jsou nehmotné, lazurní. Nepříliš vysoká malba pleti tohoto typu s vynechanými stíny se vyskytuje v Rembrandtově malbě v druhé polovině padesátých let.<sup>98</sup> Krátké, měkce spojované tahy širším, kulatým štětcem člení vysoký pastózní nános bílé barvy Mariiny roušky na čele i v místě pod jejím krkem. Poměrně vysoký nános barvy v těchto místech se nápadně odlišuje od okolí na rtg snímku. Odlišný je rukopis malířsky nejúčinnější části obrazu, bílého šatu, spadajícího na zem. Barva je zde nanášena širokým, kulatým štětcem v dlouhých, ostrých tazích s měkkým ukončením vějířovitého tvaru, vzniklým pevným přitlačením štětce. Podobný systém dlouhých, ostrých tahů, zvláště v bělobách, je příznačný pro některé Rembrandtovy obrazy poloviny padesátých let.<sup>99</sup>*

*Jiný příznačný typ rukopisu můžeme sledovat v místech nejprudších světelných kontrastů, jako na levém rukávu P. Marie. Krátké, rovnoběžné taky štětce, který jakoby nabral zároveň červenou i černou barvu, spojují nejhlubší stín se světlelem. Rozpětí výšky nánosů v malbě světla a stínů i zmíněný rukopis zdá se být charakteristickým znakem techniky konce padesátých a počátku šedesátých let.<sup>100</sup> Konečně poslední typ nánosů je tzv. nakládaná pasta, hnětená štětcem v různých směrech, patrná v malbě knihy. Tento typ rukopisu neumožňuje přesnější zařazení, neboť se vyskytuje, jak upozornil A. P. Laurie,<sup>101</sup> jeho perzistence v poměrně dlouhých časových úsecích.*

*Výsledky analýzy rukopisu i existence tmavošedé a černé podkladové vrstvy ukazují shodně k pozdnímu období Rembrandtovy malby. Nejbližší analogie, pokud byl proveden*

<sup>98</sup> Titus, 1957, Wallace Collection, Londýn.

<sup>99</sup> Koupající se žena, 1654, National Gallery, Londýn; Betsabe, 1654, Louvre.

<sup>100</sup> Zapření Petra, 1660, Rijksmuseum, Amsterdam.

<sup>101</sup> A. P. LAURIE: The brushwork of Rembrandt and his school, London, Oxford University Press, 1932.



*podrobný průzkum nebo je dostupný, vyskytují se ve shodě s připojeným uměleckohistorickým rozbořem v druhé polovině a koncem padesátých let“.<sup>102</sup>*

---

<sup>102</sup> HAMSÍK (pozn. 12) 297-300.

## Příloha č. 2

### Komparace



## Seznam vyobrazení:

1. Autorská kopie: Jidáš vrací třicet stříbrných, olej, plátno, 79 x 102,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Kol. autorů: Aukční katalog Meissner & Neumann, veletržní aukce 5 / 1999, č. 019.
2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Jidáš vrací třicet stříbrných, 1629, olej, dubová deska, 79 x 102,3 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Kol. autorů: The mystery of the young Rembrandt, Mnichov 2001, 227.
3. Rembrandt Harmenszoon van Rijn-okruh: Muž v kožešinové čapce, olej, dřevo, 20,5 x 17,7 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Jaromír ŠÍP: Holandské malířství 17. století v pražské Národní galerii, Praha 1976, 183.
4. Willem Drost?: Zvěstování Panně Marii, olej, plátno, 88 x 70 cm, Národní galerie v Praze. In: [http://ng.bach.cz/ces/extdoc/FCCD1200/005011D9/3D34994E/C5A0308A\\_LX.jpg](http://ng.bach.cz/ces/extdoc/FCCD1200/005011D9/3D34994E/C5A0308A_LX.jpg), vyhledáno 20. 7. 2010.
5. Willem Drost: Ruth a Naomi, olej, plátno, 87 x 71 cm, Oxford, Ashmolean museum. Reprodukce z knihy: Jonathan BIKKER: Willem Drost (1633-1659): A Rembrandt pupil in Amsterdam and Venice, London 2005, 52.
6. Willem Drost: Mladá žena s perlami, olej, plátno na dřevěné desce, 78x62,5 cm, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen. Reprodukce z knihy: Jonathan BIKKER: Willem Drost (1633-1659): A Rembrandt pupil in Amsterdam and Venice, London 2005, 68.
7. Willem Drost: Kuchařka v okně, olej, plátno, 74,5 x 61,5 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts. Reprodukce z knihy: Jonathan BIKKER: Willem Drost (1633-1659): A Rembrandt pupil in Amsterdam and Venice, London 2005, 76.
8. Willem Drost: Mladý učenec ve svém ateliéru, olej, plátno, 64 x 73 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst. Reprodukce z knihy: Jonathan BIKKER: Willem Drost (1633-1659): A Rembrandt pupil in Amsterdam and Venice, London 2005, 79.
9. Willem Drost: Mladý učenec ve svém ateliéru, detail.
10. Willem Drost: Muž s červeným baretem s peřím, 1654, olej, plátno, 102,9 x 92,1 cm, v současné době na neznámém místě. Reprodukce z knihy: Jonathan BIKKER: Willem Drost (1633-1659): A Rembrandt pupil in Amsterdam and Venice, London 2005, 82.
11. Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Zapření Petrovo, 1660, olej, plátno, 154 x 169 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. In: [http://www.rembrandtpainting.net/complete\\_catalogue/storia\\_b/images/negation\\_peter.jpg](http://www.rembrandtpainting.net/complete_catalogue/storia_b/images/negation_peter.jpg), vyhledáno 20. 7. 2010.

- 12.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Zvěstování Panně Marii, perokresba, 157 x 172 mm, Brémy, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Vincenc KRAMÁŘ: Rembrandtovo Zvěstování P. Marie, Praha 1926, 17.
- 13.** Autor neznámý: Zvěstování, pero, štětec a hnědý inkoust, 203 x 198 mm, Brno, Moravská galerie. Reprodukce z knihy: Jonathan BIKKER: Willem Drost (1633-1659): A Rembrandt pupil in Amsterdam and Venice, London 2005, 57.
- 14.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn – okruh?: Zvěstování Panně Marii?, zamytá perokresba, 173 x 231 mm, Berlínský kabinet. Reprodukce z knihy: Vincenc KRAMÁŘ: Rembrandtovo Zvěstování P. Marie, Praha 1926, 19.
- 15.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn – okruh?: Zvěstování Panně Marii, perokresba, 319 x 275 mm, Paříž, Gayova sbírka. Reprodukce z knihy: Vincenc KRAMÁŘ: Rembrandtovo Zvěstování P. Marie, Praha 1926, 23.
- 16.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn – okruh: Zvěstování Panně Marii?, zamytá perokresba, 148 x 155 mm, Goethův dům. Reprodukce z knihy: Vincenc KRAMÁŘ: Rembrandtovo Zvěstování P. Marie, Praha 1926, 26.
- 17.** Arent de Gelder: Vertumnus a Pomona, olej, plátno, 93,5 x 122 cm, Praha, Národní galerie. In:  
[http://ng.bach.cz/ces/extdoc/5412B5D0/002611D9/A743BBDB/26F47964\\_LX.jpg](http://ng.bach.cz/ces/extdoc/5412B5D0/002611D9/A743BBDB/26F47964_LX.jpg),  
vyhledáno 20. 7. 2010.
- 18.** Robert Touvriers: Pomona (kopie figury Pomony na pražském obraze), Stockholm, Národní muzeum. Reprodukce: Galerijní identifikační karta NG Praha.
- 19.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn: „Preciosa“, 131 x 115 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Reprodukce z knihy: Karl LILIENFELD: Arent de Gelder, Haag 1914, 179.
- 20.** Arent de Gelder: Ester a Mordechaj, 1685, olej, plátno, 93 × 148,5 cm, Budapest, Magyar Szépművészeti Múzeum. In: <http://www.geerts.com/images/painters/gelder-hofmann/Gelder-Esther%20and%20Mordochai.jpg>, vyhledáno 20. 7. 2010.
- 21.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Učenec v pracovně, 1634, olej, plátno, 141 x 135cm, Praha, Národní galerie. In:  
[http://ng.bach.cz/ces/extdoc/FCCD1200/005011D9/3D34994E/6FAA27B0\\_LX.jpg](http://ng.bach.cz/ces/extdoc/FCCD1200/005011D9/3D34994E/6FAA27B0_LX.jpg),  
vyhledáno 20. 7. 2010.
- 22.** Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Minerva, olej, plátno, 137 x 116 cm, Londýn, Julius Weitzner. In: [http://www.onlineartstudio.co.uk/a/1/gal/64\\_rembrandt\\_minerva.jpg](http://www.onlineartstudio.co.uk/a/1/gal/64_rembrandt_minerva.jpg), vyhledáno 20. 7. 2010.

**23.** Isaac de Jouderville: Minerva, 1631, olej, dřevěná deska, 43,9 x 35,6 cm, Denver, The Denver Art Museum. Reprodukce z knihy: Jonathann BIKKER: The mystery of the young Rembrandt, Mnichov 2001, 66.



**1. Autorská kopie: Jidáš vrací třicet stříbrných, olej, plátno, 79 x 102,5 cm, soukromá sbírka.**

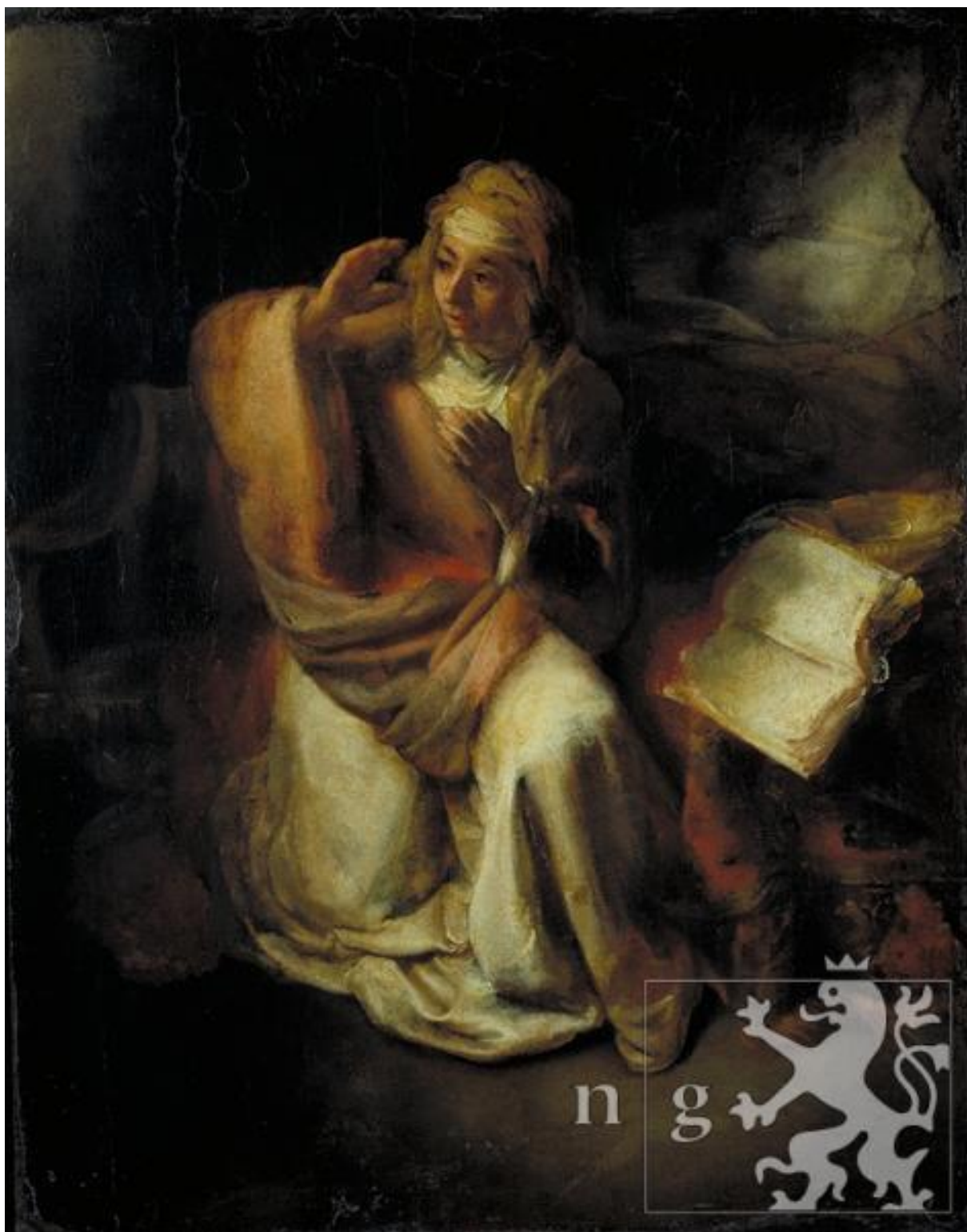


**2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Jidáš vrací třicet stříbrných, 1629, olej, dubové dřevo, 79 x 102,3 cm, soukromá sbírka.**





**3. Rembrandt Harmenszoon van Rijn-okruh: Muž v kožešinové čapce, olej, dřevo, 20,5 x 17,7 cm, soukromá sbírka.**



4. Willem Drost?: Zvěstování Panně Marii, olej, plátno, 88 x 70 cm, Národní galerie v Praze.





**5. Willem Drost: Ruth a Naomi, olej, plátno, 87 x 71 cm, Oxford, Ashmolean museum.**



6. Willem Drost: Mladá žena s perlami, olej, plátno na dřevěné desce, 78x62,5 cm, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen.

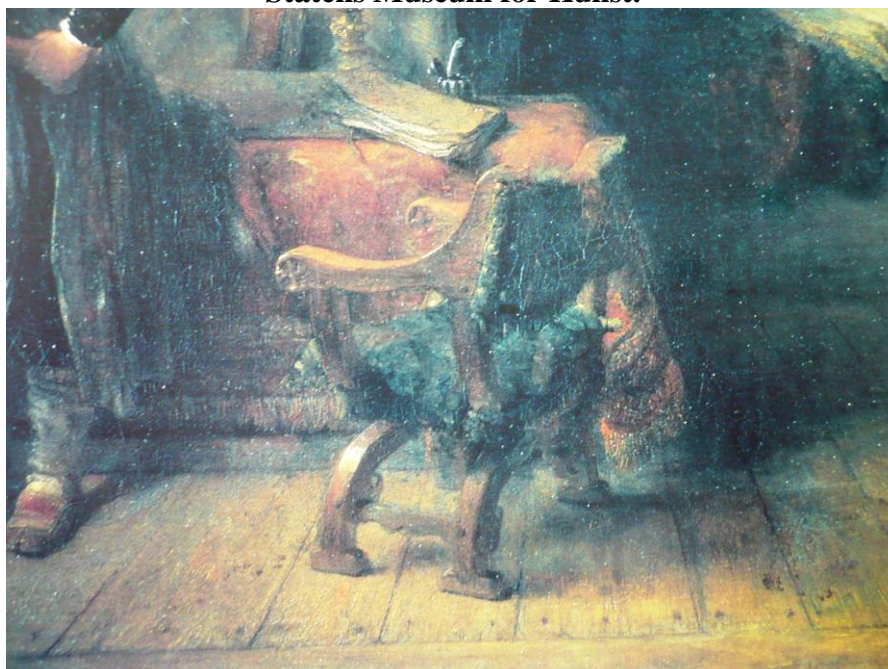




7. Willem Drost: Kuchařka v okně, olej, plátno, 74,5 x 61,5 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts.



8. Willem Drost: Mladý učenec ve svém ateliéru, olej, plátno, 64 x 73 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



9. Willem Drost: Mladý učenec ve svém ateliéru, detail.





**10. Willem Drost: Muž s červeným baretem s peřím, 1654, olej, plátno, 102,9 x 92,1 cm, v současné době na neznámém místě.**



**11. Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Zapření Petrovo, 1660, olej, plátno, 154 x 169 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.**



**12. Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Zvěstování Panně Marii, perokresba, 157 x 172 mm, Brémy, Kunsthalle.**





**13. Autor neznámý: Zvěstování, pero, štětec a hnědý inkoust, 203 x 198 mm, Brno, Moravská galerie.**



**14. Rembrandt Harmenszoon van Rijn – okruh?: Zvěstování Panně Marii?, zamytá perokresba, 173 x 231 mm, Berlínský kabinet.**





**15. Rembrandt Harmenszoon van Rijn – okruh?: Zvěstování Panně Marii, perokresba, 319 x 275 mm, Paříž, Gayova sbírka.**



**16. Rembrandt Harmenszoon van Rijn – okruh: Zvěstování Panně Marii?, zamytá perokresba, 148 x 155 mm, Goethův dům.**





17. Arent de Gelder: Vertumnus a Pomona, olej, plátno, 93,5 x 122 cm, Praha, Národní galerie.



18. Robert Touvriers: Pomona (kopie figury Pomony na pražském obraze), Stockholm, Národní muzeum.



**19. Rembrandt Harmenszoon van Rijn: „Preciosa“, 131 x 115 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.**





**20. Arent de Gelder: Ester a Mordechaj, 1685, olej, plátno, 93 × 148,5 cm, Budapest, Magyar Szépművészeti Múzeum.**



**21. Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Učenec v pracovně, 1634, olej, plátno, 141 x 135cm, Praha, Národní galerie.**



**22. Rembrandt Harmenszoon van Rijn: Minerva, olej, plátno, 137 x 116 cm, Londýn, Julius Weitzner.**





**23. Isaac de Jouderville: Minerva, 1631, olej, dřevěná deska, 43,9 x 35,6 cm, Denver, The Denver Art Museum.**